DE GRUYTER

Tobias Lambrecht

NICHT-NAIVES ERZÄHLEN

FOLGEN DER ERZÄHLKRISE AM BEISPIEL BIOGRAFISCHER SCHREIBWEISEN BEI HELMUT KRAUSSER



DEUTSCHE LITERATUR STUDIEN UND QUELLEN



Tobias Lambrecht
Nicht-Naives Erzählen

Deutsche Literatur
Studien und Quellen

Herausgegeben von
Beate Kellner und Claudia Stockinger

Band 29

Tobias Lambrecht

Nicht-Naives Erzählen

Folgen der Erzählkrise am Beispiel biografischer Schreibweisen bei Helmut Krausser

DE GRUYTER

Die Druckvorstufe dieser Publikation wurde vom Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung unterstützt.

ISBN 978-3-11-058263-5
e-ISBN (PDF) 978-3-11-058417-2
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-058411-0
ISSN 2198-932X

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data
Names: Lambrecht, Tobias, 1983- author.
Title: Nicht-naives Erzahlen : Folgen der Erzahlkrise am Beispiel biografischer Schreibweisen bei Helmut Krausser / Tobias Lambrecht.
Description: Boston : De Gruyter, 2018. | Series: Deutsche Literatur. Studien und Quellen ; 29 | Includes bibliographical references and index.
Identifiers: LCCN 2018031251 (print) | LCCN 2018032740 (ebook) | ISBN 9783110584172 (electronic Portable Document Format (pdf) | ISBN 9783110582635 (hardback) | ISBN 9783110584110 (e-book epub) | ISBN 9783110584172 (e-book pdf)
Subjects: LCSH: Krausser, Helmut, 1964---Criticism and interpretation. | Narration (Rhetoric) | BISAC: LITERARY CRITICISM / General. | LITERARY CRITICISM / European / German.
Classification: LCC PT2671.R376 (ebook) | LCC PT2671.R376 Z75 2018 (print) | DDC 838/.91403--dc23
LC record available at https://lccn.loc.gov/2018031251

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

Titelabbildung: Johann Wolfgang Goethe an Johann Gottfried Herder, wahrscheinlich zwischen Mitte Januar und Mitte Februar 1786.
Satz: Dörlemann Satz, Lemförde
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Danksagung

Allen voran gilt mein herzlicher Dank Ralph Müller, der die Dissertation und meine Assistenzzeit an der Universität Freiburg (Schweiz) mit wissenschaftlicher Übersicht, gedanklicher Schärfe und persönlichem Vertrauen begleitet und betreut hat. Bei Hans-Georg von Arburg und Stefan Bodo Würffel bedanke ich mich u. a. für die Unterstützung bezüglich meines Forschungsaufenthaltes an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Für die freundliche Aufnahme und Betreuung in Münster sowie seine maßgeblichen kritischen Einwände und Hilfestellungen gebührt mein herzlicher Dank Moritz Baßler.

Bedanken möchte ich mich bei allen Mitgliedern des Forschungskolloquiums der Universität Freiburg während der Doktoratsphase, neben vielen anderen Jan-Erik Antonsen, Arnd Beise, Harald Fricke, Sabine Haupt, Jan Jambor, Tom Kindt, Johann Friedrich Schmidt und Elisabeth Stuck. Besonderer Dank geht an die anderen Assistierenden der germanistischen Freiburger Literaturwissenschaft jener Zeit, namentlich Adrian Brauneis, Christoph Gschwind, Sonja Klimek und Franziska Thiel, sowie Sophie Jaussi von der Romanistik, die mir inner- und außerhalb des akademischen Rahmens mit Kritik und Ratschlägen geholfen haben. Weiterer Dank gilt den Doktorandinnen und Doktoranden des Doktoratsprogrammes CUSO (Conférence des Université de Suisse Occidentale) und der Graduate School *Practices of Literature* in Münster. Beate Kellner und Claudia Stockinger danke ich für die Aufnahme dieser Arbeit in die Reihe *Deutsche Literatur. Studien und Quellen*. Für das Korrekturlesen bedanke ich mich bei Danja Bischofberger.

Für persönlichen Rückhalt bedanken möchte ich mich ganz herzlich bei meinen Eltern, Sabine und Jörg-Thomas Lambrecht, sowie bei meiner Großmutter Gerda Lambrecht für ihre literarischen Anregungen und Gegenmeinungen. Und natürlich wäre diese Arbeit nicht zustande gekommen ohne die Unterstützung, Kritik und Motivation von Franziska Müller: Danke.

Inhaltsverzeichnis

Danksagung —— V

1 **Einleitung —— 1**
1.1 Fragestellung: Nicht-Naives Erzählen bei Helmut Krausser —— **3**
1.2 Textauswahl —— **7**

2 **Nicht-Naives Erzählen und moderne Erzählkrise(n) —— 9**
2.1 Was ist ‚naives Erzählen' und warum gilt es als obsolet? —— **9**
2.1.1 ‚Naives Erzählen' als poetologisches Problem —— **10**
2.1.1.1 Naives Erzählen als bewusste Erzählstrategie —— **11**
2.1.1.2 Naives Erzählen als poetologische Bewertung —— **12**
2.1.2 Naives Erzählen als prototypisches realistisches Erzählen —— **16**
2.2 Moderne Erzählkrise(n) —— **21**
2.2.1 Die Erzählkrise als poetologischer Topos —— **21**
2.2.2 Das erkenntnistheoretische Problem narrativer Konfiguration —— **35**
2.2.2.1 Hayden Whites geschichtsphilosophisches Modell —— **36**
2.2.2.2 Emplotment: Die Bedeutung der Form —— **36**
2.2.2.3 Geschichtstheorie und postmoderne Literatur —— **43**
2.3 Die „Wiederkehr des Erzählens" —— **46**
2.4 Poetologische Verortung Nicht-Naiven Erzählens in Postmoderne und Gegenwartsliteratur —— **51**
2.4.1 Funktionsaspekte der erzählerischen Gegenwartsliteratur —— **58**
2.4.1.1 Erster Aspekt: Fiktionsbetonendes Erzählen —— **58**
2.4.1.2 Zweiter Aspekt: Fakturbetonendes Erzählen —— **60**
2.4.1.3 Funktionsaspekte statt Mittelwege: Darstellungsrealistisches Erzählen —— **62**
2.4.1.4 Explikation des darstellungsrealistischen Verfahrens —— **65**
2.5 Biografik und Naives Erzählen —— **72**
2.5.1 Biografik aus erzähltheoretischer Sicht —— **74**
2.5.2 Biografik aus gattungspoetologischer Sicht —— **77**
2.5.3 Biografik und Erzählkrise der 1920er und 1930er Jahre —— **78**
2.5.4 Biografische Gattungsinnovationen der 1960er und 1970er Jahre —— **82**
2.5.5 Biografische Schreibweisen bei Helmut Krausser —— **86**

3 **Werkanalysen —— 88**
3.1 *Melodien* (1993) —— **88**
3.1.1 *Melodien* und Biografik —— **91**
3.1.1.1 Der Stereotyp der ‚Künstlerbiografie' durch narrative Akzentuierung —— **96**

3.1.1.2 Position und Funktionalisierung der Gesualdo-Biografie in der Romanstruktur — **99**
3.1.2 *Melodien* und Naives Erzählen — **110**
3.2 *Der große Bagarozy* (1997) — **115**
3.2.1 *Der große Bagarozy* und Biografik — **119**
3.2.1.1 Die Callas-Biografie in der Romanhandlung — **123**
3.2.1.2 Das visuelle Narrativ der Callas-Biografie — **125**
3.2.1.3 Ikonisierung und Fantastik — **126**
3.2.2 *Der große Bagarozy* und Naives Erzählen — **129**
3.3 *Eros* (2006) — **133**
3.3.1 *Eros* und Biografik — **135**
3.3.1.1 Die fiktionale Metabiografie und ihre Funktionen — **136**
3.3.1.2 *Eros* als fiktionale Metabiografie — **138**
3.3.2 *Eros* und Naives Erzählen — **147**
3.4 *Die kleinen Gärten des Maestro Puccini* (2008) — **155**
3.4.1 *Die kleinen Gärten des Maestro Puccini* und Biografik — **157**
3.4.1.1 Narrative Aufmerksamkeitslenkung auf biografische Kontingenz — **161**
3.4.1.2 Legitimationsstrategien: Funktionen des biografischen Romans um die Jahrtausendwende? — **162**
3.4.2 *Die kleinen Gärten des Maestro Puccini* und Naives Erzählen — **165**
3.4.3 *Die Jagd nach Corinna* (2008) — **167**
3.4.4 *Zwei ungleiche Rivalen* (2010) — **171**

4 Schlusswort — 182

5 Literaturverzeichnis — 187
5.1 Primärliteratur: Analysierte Werke von Helmut Krausser — **187**
5.2 Sekundärliteratur — **187**

Personenregister — 203

1 Einleitung

In dieser Arbeit werden die Auswirkungen der modernen Erzählkrise auf die deutschsprachige Literatur der Jahrtausendwende am Beispiel einiger Romane Helmut Kraussers untersucht. Helmut Krausser (*11. Juli 1964) ist einer der produktivsten Schriftsteller seiner Generation. Sein publiziertes Werk umfasst derzeit vierzehn Romane, eine Biografie, zwei Erzählbände, drei weitere längere Erzählungen, vier Lyrikbände, über ein Dutzend Bühnenwerke (inkl. einer bearbeitenden Übersetzung von Shakespeares *Julius Cäsar*), diverse Opernlibretti und mehrere Hörspiele. Hinzu kommen zahlreiche kleinere schriftstellerische Projekte (etwa ein Kinderbuch) und unselbstständige Publikationen, Songtexte für seine ehemalige Band *Genie&Handwerk* aus den 1980er Jahren, ein zwölfteiliges Tagebuchprojekt, für das Krausser von 1992 bis 2004 jeweils einen Monat pro Jahr zur nachmaligen Publikation Tagebuch führte, sowie ein weiterer Tagebuchband von 2014. In letzterem sind Teile seiner drei ansonsten nicht zugänglichen Vorlesungen zu finden, die er 2007 während seiner Poetikprofessur in München gehalten hat. Darüber hinaus betätigt sich Krausser seit einiger Zeit wieder als Musiker, dieses Mal nicht als Sänger und Texter der Post-Punk-Band *Genie&Handwerk*, sondern unter anderem als Komponist klassischer Kammermusik.

Diese Vielseitigkeit, die Spannweite seines Werks, und der offensichtliche Wille, künstlerisch und literarisch möglichst viele Stile, Gattungen und Bereiche abzudecken, machen Krausser zu einem der interessantesten deutschsprachigen Autoren der Gegenwart. Obwohl Krausser kaum Literaturpreise gewinnt – bisher zählen dazu der Tukan-Preis 1993 der Stadt München für seinen Durchbruchsroman *Melodien*[1] und der Prix Italia 1999 für das Hörspiel *Denotation Babel*[2] – kann er auf eine seit über 25 Jahren gewachsene Leserschaft vertrauen und von seiner Kunst leben. In den letzten Jahren ist sein Werk von der Literaturwissenschaft auch als Forschungsgegenstand immer wieder und teilweise intensiv rezipiert worden. Die beiden größeren Monografien, die sich mit Kraussers Werk beschäftigen – Torsten Pätzolds *Textstrukturen und narrative Welten* (2000) und Matthias Pauldrachs *Die (De-)Konstruktion von Identität in den Romanen Helmut Kraussers* (2010) –, sahen sich noch einer relativ kleinen Anzahl von Forschungsbeiträgen zu Krausser gegenüber: Pätzold spricht davon, Krausser sei „literaturwissenschaftlich kaum beachtet worden" (Pätzold 2000, 171); Pauldrach hält fest, es existiere „zu Helmut Krausser kaum wissenschaftliche Literatur" (Pauldrach 2010, 17), kann aber immerhin schon auf einige Diplomarbeiten[3] verweisen, auf „einzelne Dissertationen und Monographien" (Pauldrach 2010, 17), die Krausser in einzelnen Kapiteln behandeln, sowie auf den von Claude D. Conter und Oliver Jahraus herausgegebenen Sammelband *Sex – Tod – Genie* (2009) und den

1 Vgl. Muenchen.de: Tukan-Preis. URL: https://www.muenchen.de/rathaus/Stadtverwaltung/Kulturreferat/Literatur/Preise-Literatur/Tukanpreis.html (Zugriff 16. Mai 2016)
2 Vgl. Prix Italia: http://www.prixitalia.rai.it/dl/docs/1462813649111Prix_Italia_Winners_1999-2003.pdf
3 Anzufügen wäre meine veröffentlichte Diplomarbeit (Lambrecht 2009).

https://doi.org/10.1515/9783110584172-001

inzwischen erschienenen text+kritik-Band *Helmut Krausser* (2010), herausgegeben von Tom Kindt. Als weitere Monografie ist seit Pauldrachs Bestandesaufnahme einzig Martin Rehfeldts *Literaturwissenschaft als interpretierende Rezeptionsforschung* (2017) hinzugekommen, das Rehfeldts Rezeptionstheorie an Kraussers Werk erprobt. Inzwischen sind Kraussers Texte zwar regelmäßig Gegenstand von literaturwissenschaftlichen Aufsätzen, trotzdem ist die Sekundärliteratur zu Krausser immer noch mit Vollständigkeitsanspruch überschaubar.

Diese Arbeit setzt sich zwei Dinge zum Ziel. Erstens wird das Phänomen der Erzählkrise, das ein inzwischen standardisiertes ideengeschichtliches Erklärungsmuster gewisser Aspekte der literarischen Moderne darstellt, in seiner Wirkmächtigkeit ernstgenommen: Gezeigt wird, dass die Erzählkrise die poetologischen Diskussionen der deutschsprachigen Literatur seit gut hundert Jahren prägt, teilweise dominiert – trotz der diversen in diesem Zeitraum ausgerufenen epochalen und poetologischen Zäsuren. Anhand von Helmut Kraussers Texten wird dargelegt, welche konkreten Auswirkungen die Erzählkrise als regulierendes Diskursphänomen auf die Literatur seit den 1990er Jahren immer noch hat. Zu diesem Zweck möchte ich das sogenannte (Nicht-)Naive Erzählen als analytische Kategorie etablieren.

Zweitens versteht sich die Arbeit vor allem als Beitrag zur Krausserforschung. In ausführlichen Analysekapiteln werden Texte von Krausser in ihrer Machart, ihrer bisherigen Rezeption und ihrer Position im jeweiligen poetologischen Feld ausgeleuchtet. Wo meine Analysen dabei bisherige Forschungsergebnisse bündeln, tun sie dies mit Fokus auf ein bei Krausser häufig vorkommendes Phänomen, das von der Forschung bisher kaum behandelt wurde: den diversen *biografischen Schreibweisen*, die Krausser über Jahre hinweg in fiktionalen, und zuletzt auch faktualen Kontexten zum Einsatz brachte. Schwerpunkte der bisherigen Forschung zu Krausser liegen in Werkanalysen, seinem Verhältnis zur Postmoderne sowie seinen intertextuellen Verfahrensweisen. *Biografik* bei Krausser ist bisher nur sehr spärlich behandelt worden. Obwohl Biografik und biografische Schreibweisen in Kraussers Schreiben vielerorts anzutreffen ist, geriet sie bisher fast nirgends als eigenständig behandeltes Thema in den Blick.

Bei den in dieser Arbeit analysierten Texten handelt es sich teilweise um von der Literaturwissenschaft verhältnismäßig vielbesprochene Romane Kraussers, etwa *Melodien* (1993), *Der große Bagarozy* (1997) oder *Eros* (2006). Diese wurden bisher aber nirgends hinsichtlich ihrer biografischen Erzählanteile gesondert betrachtet. Hinzu kommen jüngere, von der Forschung teilweise noch kaum oder gar nicht wahrgenommene, genuin biografisch erzählende Texte wie *Die kleinen Gärten des Maestro Puccini* (2008), das dazugehörige *Die Jagd nach Corinna* (2007) und die Biografie *Zwei ungleiche Rivalen – Puccini und Franchetti* (2010). Kraussers Verhältnis zur Erzählkrise wurde trotz zahlreichen Beiträgen zur Postmoderne ebenfalls noch nicht gesondert behandelt.

1.1 Fragestellung: Nicht-Naives Erzählen bei Helmut Krausser

In seinen für die Publikation geschriebenen Tagebüchern, hier dem *Tagebuch des April 2004*, positioniert sich Krausser rückblickend mit folgenden Worten im poetologischen Feld der Literatur der 1990er Jahre:

> In der Musik hat sich das Verlangen nach Tonalität weitgehend durchgesetzt, ehemals als reaktionär geltende Positionen sind nun federführend, die Avantgardisten von einst verkriechen sich in entlegensten Burgen, die sie krampfhaft verteidigen, obwohl deren Existenz kaum noch jemanden interessiert oder auch nur auffällt. Zu Beginn der Neunziger standen Erzähler noch unter dem Verdacht des Publikumsopportunismus. Heute eine kaum mehr vorstellbare Diskussion. (Krausser 2006, 226)

Das war 2004, mehr als zehn Jahre nach Kraussers Erfolgsroman *Melodien*, der in Anlehnung an Patrick Süskind und Umberto Eco in eine ‚Wiederkehr des Erzählens' genannte Phase der neueren deutschsprachigen Literatur eingeordnet werden kann (vgl. Abschnitt 2.3). Krausser zieht mit der obigen Aussage eine durchaus typische Bilanz der 1990er Jahre – typisch daran ist die Aufteilung des literarischen Lagers in sprachfixierte Avantgardisten gegenüber meist nicht weiter definierten ‚Erzählern' (vgl. Abschnitt 2.4), typisch ist vor allem die darin immer noch zum Ausdruck kommende Skepsis gegenüber letzteren. Der erste Teil dieser Untersuchung widmet sich deshalb der Darstellung dieses Phänomens: Einer bestimmten Literatur haftet seit dem frühen zwanzigsten Jahrhundert der Ruf an, naiv zu erzählen. Erzähltexte, die ihre Faktur und Fiktionalität nicht ständig zur Disposition stellten, galten lange als nicht salonfähig. Kraussers Urteil, diese Diskussion schon 2004 als ‚kaum mehr vorstellbar' zu bezeichnen, war wohl etwas vorschnell, denn sie wurde und wird damals wie heute unter sich zwar stets ändernden Voraussetzungen, aber mit erstaunlich rekurrenten Argumenten immer wieder geführt. Auch in Kreisen des Literaturbetriebs in den späten 1990er Jahren war diese Denkfigur noch tonangebend: „Wenn man sich, noch dazu als Verlagslektor, zu einer ‚Renaissance des Erzählens' in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur zustimmend äußert, steht man unter Verdacht […] aus rein kommerziellen Erwägungen banale, historisch längst erledigte Formen wiederbeleben zu wollen […]" (Hielscher 1998, 35), und sie blieb, so eine These dieser Arbeit, in wenn auch veränderter Form zu Beginn des einundzwanzigsten Jahrhunderts aktuell. Das damit angesprochene Problem betrifft das modernistische Misstrauen gegenüber realistischen Erzähltechniken sowie der narrativen Konfiguration von Ereignissen. Es geht um die Zweifel an der Darstellbarkeit der Welt durch Sprache, also um die spätestens seit der Klassischen Moderne geläufigen Bedenken, dass „das Erzählen der Realität nicht gerecht zu werden vermag" (Kindt 2008, 215). Zu diesem genuin modernistischen Problem kann man sich als (nach-)moderne/r Autorin oder Autor literarisch unterschiedlich verhalten: Man kann es entweder ignorieren und einfach realistisch weitererzählen (wie es die Masse der Literatinnen und Literaten auch im zwanzigsten

Jahrhundert stets getan hat). Oder man kann es theoretisch und poetologisch ernst nehmen und versuchen, diese ‚Unzulänglichkeit' der Sprache in literarischen Verfahren mitzureflektieren – dieses Erzählverhalten charakterisiert die Klassische Moderne mit ihren diversen, u. a. erkenntnistheoretisch motivierten ‚Krisen' ja unter anderem als solche. Diese Erzählkrise hatte weitreichende, keineswegs nur fiktionale Literatur betreffende Konsequenzen für den Darstellungsmodus ‚Erzählen' im gesamten zwanzigsten Jahrhundert: Insbesondere wurde Narrativität in den Geschichtswissenschaften[4] problematisiert, wie etwa Hayden Whites stark rezipierte Thesen[5] zeigen (vgl. Abschnitt 2.2.2). Das seit der Klassischen Moderne als ‚Krise des Erzählens' bezeichnete Unbehagen gegenüber traditionellem Erzählen ist auch in der Postmoderne und der Gegenwartsliteratur noch wirksam. Die sogenannte ‚Wiederkehr des Erzählens', die in Abschnitt 2.3 ausgeführt wird, lässt sich auch nur vor dem Hintergrund des oben skizzierten Unbehagens verstehen. Da ‚traditionelles' Erzählen nach wie vor als ‚naiv' gilt, müssen sich Autorinnen und Autoren, die demonstrieren wollen, dass sie poetologisch, historiografisch und erkenntnistheoretisch dem aktuellen Reflexionsniveau entsprechen können, literarisch gegen diesen Vorwurf verwahren. Dieser poetologischen Situation wird die Arbeit nachspüren. Dazu wird zunächst geklärt, wodurch das oben skizzierte Misstrauen gegen „jedes naive, realistische Erzählen" (Rohde 2010, 192) motiviert ist.

Bisher wurde es in der Forschung unter zwei Schlagworten verhandelt: Demjenigen der modernistischen Erzählkrise, aber auch demjenigen der ‚Fiktionskritik', welche aber weniger zweideutig als ‚Kritik an Fiktionalität' bezeichnet werden sollte.[6] Der zweite Aspekt (‚Kritik an Fiktionalität') betrifft ein besonders in den 1960er und -70er Jahren verbreitetes Misstrauen gegenüber fiktionalem Erzählen bzw. die Frage, ob dieses noch gesellschaftlich relevant sein könne. Als Reaktion kam es zu einer Vielzahl von ‚dokumentarischen' Literaturformen[7] (Dokumentartheater, Milieureportagen etc.). Dieser zweite Punkt – die Fiktionskritik – spielt im gegenwärtigen poetologischen Diskurs nahezu keine Rolle mehr und wird auch in dieser Arbeit wenig Beachtung finden. Da allerdings einige der prominentesten Literaturgattungen (allen voran der Roman) sowohl fiktional als auch narrativ sind, wurden diese beiden Aspekte in der Diskussion der vergangenen Jahrzehnte in theoretischen Abhandlungen über die Erzählkrise oft (und oft zum Nachteil von Klarheit) vermischt.

4 Eine einschlägige Übersicht der damaligen Diskussion bietet etwa Kocka, Jürgen u. Thomas Nipperdey (Hg.): *Theorie und Erzählung in der Geschichte* (1979). Ergänzend dazu: Eggert, Hartmut, Ulrich Profitlich u. Klaus R. Scherpe (Hg.): *Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit* (1990); sowie Fulda, Daniel u. Silvia Serena Tschopp (Hg.): *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart* (2002); vgl. dazu kritisch auch Frings: *Erklären und Erzählen. Narrative Erklärungen historischer Sachverhalte* (2008), 129–164.

5 Vgl. White, Hayden: *Metahistory. The historical imagination in nineteenth-century Europe* (1975).

6 Vgl. Sauder, Gerhard: *Argumente der Fiktionskritik 1680–1730 und 1960–1970* (1976), 129–139; Hildesheimer, Wolfgang: *Das Ende der Fiktionen* (1984).

7 Vgl. Rath, Wolfgang: *Romane und Erzählungen der siebziger bis neunziger Jahre (BRD)* (1997), 309–328.

Meine Fragestellung ist, inwiefern die topisch gewordene ‚Erzählkrise' des frühen zwanzigsten Jahrhunderts auch Ende des zwanzigsten und zu Beginn des einundzwanzigsten Jahrhunderts die Produktionsästhetik bzw. die Poetologien von deutschsprachigen Schriftstellerinnen und Schriftstellern beeinflusst (hat) und inwiefern die in diesem Rahmen eingesetzten Erzählverfahren dazu dienen, sich im literarischen Feld zu positionieren. Pointiert gefragt: Was ist ‚naives Erzählen', wieso gilt es als obsolet und inwiefern prägt es um die Jahrtausendwende immer noch die poetologische Reflexion über zeitgemässes Erzählen? Hier ist besonders darauf hinzuweisen, dass ich nicht die kritische Abwertung des Begriffs *naiv* übernehme, sondern damit eine seit langem die poetologischen Diskussionen bestimmende Wendung übernehme und als analytische Kategorie rekonstruiere und verfügbar mache. Die ‚Erzählkrise' ist inzwischen zur Formel geworden, um die Auswirkungen der erkenntnistheoretischen Neuerungen im frühen zwanzigsten Jahrhundert (erkenntnistheoretischer Skeptizismus, Konstruktivismus) auf Narrativität als Darstellungsmodus zu benennen. Da sich diese von erkenntnistheoretischem Skeptizismus gespeiste Kritik an *Narrativität* einerseits und *Fiktionalität* andererseits entzündet, scheint besonders eine literarische Gattung geeignet, dieses Phänomen literaturgeschichtlich für die letzten Jahrzehnte zu verorten und seine Auswirkungen auf die Poetologie der Gegenwartsliteratur sichtbar zu machen: die Biografie, und zwar besonders in fiktionalen Kon- und Kotexten. Anhand des zeitgenössischen Autors Helmut Krausser, der in seinem fiktionalen Werk oft biografische Erzählverfahren einfließen lässt, wird diese Fragestellung untersucht werden. Im Folgenden wird dabei häufiger von Poetologien und von Poetiken die Rede sein. Mit Poetik ist hier „ein explizit normierendes System poetischer Regeln, das in geschlossener Form […] schriftlich niedergelegt wird" (Fricke 2007, 101), gemeint, während Poetologie (entgegen Frickes Vorschlag im Reallexikon) im Wesentlichen eine *implizite Poetik* bezeichnet, also den „Inbegriff jener immanenten dichterischen Regeln oder Maximen, denen ein Autor […] bzw. ein poetischer Text […] bzw. ein literarisches Genre […] stillschweigend folgt […]" (Fricke 2007, 100 f.).

Meine Hypothese ist, dass der erkenntnistheoretische Skeptizismus des modernistisch geprägten Erzählens ab den 1980er Jahren zwar einen Funktionswandel (im Sinne nicht-naiv eingesetzter ‚realistischer' Erzähltechniken) durchlebt hat, das erkenntnistheoretische Problem (und damit der Anspruch, ‚nicht-naiv' zu erzählen) aber auch für die Erzählweise von Schriftstellerinnen und Schriftstellern um die Jahrtausendwende virulent bleibt. Daran anknüpfend gehe ich davon aus, dass eine der wichtigsten aus der Moderne nachwirkenden poetischen Wertungskategorien diejenige der ‚Adäquatheit' von Wirklichkeitsdarstellung hinsichtlich jeweils aktueller Erkenntnistheorie ist (vgl. Abschnitt 2.1.1.2). Dieser relationale Wertungsbegriff kann, so soll gezeigt werden, anhand des aus der Literaturkritik entlehnten Begriffs des nicht-naiven Erzählens, analytisch (und nicht nur literaturkritisch) fruchtbar gemacht werden. Anhand von Helmut Kraussers Texten kann man nachzeichnen, wie in der Diskursform Literatur konstruktivistische und skeptizistische Wirklich-

keits- und Erzählmodelle geprüft, spielerisch entworfen und schliesslich von einem skeptizistischen in einen ‚affirmativen' narrativen Konstruktivismus transformiert werden. Dies ist meine Kernthese zu den behandelten Krausser'schen Texten: In ihnen wird in vollständigem Bewusstsein modernistischer Erzählskepsis der Versuch unternommen, kohärente, ‚lesbare' (vgl. Barthes 1987, 8–10) Erzählungen zu schreiben, da sich Narrativität inzwischen – und eben im Gegensatz zu modernistischen Positionen (vgl. unten Abschnitt 2.2.2) – als unhintergehbarer Wahrnehmungsmodus präsentiert.

Meine Methode fußt auf einer angelsächsisch geprägten Narratologie und einer strukturalistisch informierten Hermeneutik, welche sich mit Narrativität als Kulturpraxis,[8] als kognitives Instrument zur Wahrnehmungsorganisation[9] und als historischer bzw. historiografischer Diskursform beschäftigt. Den Vorteil meiner Herangehensweise sehe ich in der Kohärenz der Fragestellung, die die einzelnen Phänomene einerseits Schritt für Schritt auseinander herleitet und andererseits teilweise neuartig aufeinander bezieht: Diverse, um verwandte Problemfelder kreisende, aber disparat geführte Diskussionen aus Geschichtswissenschaftstheorie, Narratologie, Biografik und der Poetologie (post-)modernen Erzählens werden so (zumindest für den deutschsprachigen Raum) kohärent und mittels eines exemplarischen Falles gebündelt darstellbar.

Fassen wir die einzelnen Schritte noch einmal bündig zusammen: Die deutschsprachige Erzählliteratur des zwanzigsten Jahrhunderts ist geprägt von einer modernistischen ‚Erzählkrise', welche ein Misstrauen gegenüber dem Erzählen als adäquate Darstellungsweise der (wie auch immer verstandenen) Wirklichkeit artikulierte: eine kohärente Darstellungsform, so der Vorwurf, sei der Komplexität der modernen Wirklichkeit nicht angemessen, es handele sich dabei um ‚naives Erzählen'. Inwiefern beeinflusst diese ‚Erzählkrise' nach wie vor, wie deutschsprachige Schriftstellerinnen und Schriftsteller gegenwärtig schreiben (können)? Welche impliziten Muster und Regelhaftigkeiten liegen ihrer erzählerischen Literaturproduktion zugrunde? Was ist ‚naives Erzählen' und wieso gilt es als obsolet? Diesen Fragen wird nachgegangen, indem zuerst die erkenntnistheoretischen Ursachen und literarischen Auswirkungen der ‚Erzählkrise' historisiert dargestellt werden. In einem zweiten Schritt werden diese Auswirkungen hinsichtlich der postmodernen und gegenwärtigen deutschsprachigen Literatur in ein Strukturmodell niedergelegt, das sichtbar macht, nach welchen Kriterien der Status des Erzählens heute von Autorinnen und Autoren sowie von Kritikerinnen und Kritiker implizit bewertet wird. Die Verwendung biografischer Erzählmuster bietet sich für die Untersuchung besonders an, da die Gattung der Biografie in besonderem Masse auf konventionelle Erzähltechniken – welche das Objekt der

---

8 Vgl. Strasen, Sven: *Wie Erzählungen bedeuten: Pragmatische Narratologie* (2002), 185–218.
9 Vgl. Mink, Louis: *Narrative Form as a Cognitive Instrumen t*(1978), 129–149; Bruner, Jerome: *The Narrative Construction of Reality* (1991), 1–21; Nünning, Ansgar: *Wie Erzählungen Kulturen erzeugen* (2013), 15–53.

Erzählskepsis sind – angewiesen ist. In einem letzten Teil wird anhand eingehender Analysen einiger Texte von Helmut Krausser nachgezeichnet, wie in der Diskursform Literatur heute konstruktivistische und skeptizistische Wirklichkeits- und Erzählmodelle geprüft, spielerisch entworfen und schliesslich von einem skeptizistischen in einen ‚affirmativen' narrativen Konstruktivismus übergeführt werden.

1.2 Textauswahl

Die obigen Aspekte werden im folgenden Theorieteil der Arbeit Schritt für Schritt nachgezeichnet, womit zum Aufbau schon Wesentliches gesagt ist. Die Textauswahl folgte dabei einem einfachen Kriterium: Berücksichtigt wurden Texte aus Kraussers Werk, die in irgendeiner Weise mit biografischen Schreibweisen in fiktionalen oder faktualen Kontexten verfahren (zur Klärung biografischer Schreibweisen vgl. Abschnitt 2.5.5). Dabei handelt es sich bei Weitem nicht um alle seiner längeren Erzähltexte, aber um immerhin vier Romane, eine Biografie sowie eine narrativ angelegte Dokumentation biografischer Materialien, die den Zeitraum 1993 bis 2010 umfassen, also einen großen Teil von Kraussers bisherigem Schaffen. In *Melodien* (1993) findet sich die fiktive Biografie eines fiktiven Biografen eines historischen Komponisten (Carlo Gesualdo), sowie die fiktive Autobiografie eines Kastratensängers der Renaissance. In *Der große Bagarozy* (1997) erzählt eine Figur, die sich als Teufel ausgibt, eine zwar in einen fantastischen Roman eingebettete, aber relativ genaue Biografie der Opernsängerin Maria Callas. *Eros* (2006) ist eine Metabiografie – also ein Text, in dem das Schreiben einer Biografie das Thema ist – und behandelt die Leben des fiktiven Milliardärs Alexander von Brücken sowie der linksextremen Sofie Kurtz – das Leben von letzterer ist explizit an den Biografien der RAF-Mitglieder Ulrike Meinhof und Inge Viett orientiert. *Die kleinen Gärten des Maestro Puccini* (2008) ist eine literarisierte Biografie Puccinis, die von dem schmalen Band *Die Jagd nach Corinna* (2007) dokumentarisch gestützt wird. Bei dem letzten hier besprochenen Buch, *Zwei ungleiche Rivalen* (2010), handelt es sich schließlich um eine traditionelle ‚Parallel'-Biografie der beiden Komponisten Puccini und Franchetti. Diese Aufreihung sollte deutlich machen, inwiefern Kraussers Werk für eine Untersuchung des Verhältnisses von Fiktionalität und biografischem Erzählen prädestiniert ist: Jeder Text bietet eine andere Spielart dieses Verhältnisses dar: Sei es die fiktionale Metabiografie *Eros*, die Einbettung der Gattung Biografie in einen fiktionalen Kotext (*Melodien*), eine fiktionalisierte biografische Erzählung als Teil der Romanhandlung (*Der große Bagarozy*), oder biografische Grenzfälle fiktionalen und faktualen Erzählens (die *Puccini*-Texte).

Ein beträchtlicher Teil von Kraussers Werk bleibt damit unbehandelt, was der gewählten Fragestellung und Vorgehensweise geschuldet ist. Kraussers zahlreiche Texte in den diversen Gattungen lassen sich nicht auf ‚biografische Schreibweisen' oder ‚nicht-naives Erzählen' reduzieren. In der Forschung wurde verschiedentlich

darauf hingewiesen, dass bei Krausser durchaus wiederkehrende Motive hinsichtlich Themenkomplexen und Verfahrensweisen zu identifizieren sind, die teilweise fruchtbar beleuchtet wurden (vgl. Jahraus 2009; Jürgensen/Kindt 2009; Jürgensen 2010). Allerdings ist zu betonen, dass mit meiner Fragestellung ein zentrales, klar abgestecktes Motiv von Kraussers Werk ausführlich und eingehend dargestellt wird, welchem von der Forschung bisher wenig Beachtung zuteilwurde (vgl. Abschnitt 3.3.1.2).

2 Nicht-Naives Erzählen und moderne Erzählkrise(n)

2.1 Was ist ‚naives Erzählen' und warum gilt es als obsolet?

Eine der Ausgangsfragen dieser Arbeit ist diejenige nach dem sogenannten ‚naiven Erzählen'. Was ist ‚naives Erzählen' und warum gilt es als obsolet? Der Ausdruck bedarf einer Erläuterung. Im Folgenden wird ausgeführt, woher die Wendung kommt, wer sie wie wozu verwendet(e) und was damit gemeint ist. Zwar handelt es sich dabei um eine zunächst meistens pejorative Bezeichnung, die von Autorinnen und Autoren benutzt wird, um zum Beispiel ein eigenes Literaturprogramm rechtfertigend davon abzugrenzen. So schreibt Robert Musil im Jahr 1931 als repräsentatives Beispiel in einem Brief an Johannes von Allesch: „Der Roman unserer Generation (Th. Mann, Joyce, Proust) hat sich allgemein vor der Schwierigkeit gefunden, daß die alte Naivität des Erzählens der Entwicklung der Intelligenz gegenüber nicht mehr ausreicht" (Musil 1981, 504). Die Bezeichnung wurde aber aus dem Kontext produktionsästhetischer Aussagen und der Literaturkritik auch in die literaturwissenschaftliche Praxis übernommen und führt dort ein oft mit Anführungszeichen versehenes, aber äußerst regsames Weiterleben.

In dieser Arbeit geht es um die wissenschaftlich fruchtbare Verwertung dieser als *Diskursphänomen* verbreiteten Wendung. Es geht nicht darum, festsetzen zu wollen, welche Literatur womöglich zu irgendeinem Zeitpunkt in irgendeinem Sinne endgültig ‚naiv' wäre und welche nicht. Das Anliegen ist vielmehr, die Wendungen *Naives Erzählen* und *Nicht-Naives Erzählen* als analytische Kategorien zu etablieren. Dazu wird eine stipulative Definition[1] entwickelt, also ein Vorschlag gemacht, wie und wozu die Begriffe (Nicht-)Naives Erzählen verwendet werden sollten. Im Folgenden schreibe ich „Naives Erzählen", wenn es sich um eine Begriffsverwendung in dem von mir stipulierten Sinn handelt, und ‚naives Erzählen', wenn es sich um vortheoretische Begriffsverwendungen handelt. Zu beachten ist, dass die Wendung bisher überwiegend polemisch oder immerhin leicht abwertend verwendet wurde: Es gibt eigentlich keine Verständigung darüber, was ‚naives Erzählen' bezeichnen soll, nur eine Art stille Übereinkunft, dass man ‚herkömmlich', ‚traditionell' und eben ‚naiv' nicht mehr erzählen könne. Man darf hier durchaus an die bekannte Vergleichsfigur aus der Werbung denken, bei welcher das ‚gute' Produkt gegen die maßgebliche Konkurrenz ausgespielt wird, die aber nicht namentlich, sondern nur als ‚herkömmliches Spülmittel' in Erscheinung tritt. Exemplarisch für diese Formulierung sei hier unter vielen

1 „Mit **stipulativen Definitionen** werden neue Begriffe eingeführt. Wer eine Begriffsverwendung stipuliert, schlägt vor, einen bestimmten Ausdruck künftig in dieser und jener Weise zu verwenden. Etwaige bisherige Verwendungsweisen spielen dabei keine Rolle – mit einer stipulativen Definition wird ein neuer Begriff geprägt" (Köppe/Winko 2013, 277).

https://doi.org/10.1515/9783110584172-002

anderen mehr Andreottis Redeweise vom „herkömmlichen Erzählerbericht“ oder der „herkömmlichen Romanfiktion“ (Andreotti 2000, 180 u. 252) angeführt.

Im Folgenden wird öfter von der literarischen oder der Klassischen Moderne die Rede sein, denn ‚naives Erzählen‘ und die hier eine elementare Rolle spielende Erzählkrise (vgl. Abschnitt 2.2) entstammen einer Periode um 1900 herum, die oft so bezeichnet wird (vgl. Kiesel 2004; Blamberger 2007, 620). Da es nicht um eine bestimmte Epochenabgrenzung geht, sondern um (jeweils zitierte) Positionen und Meinungen aus jener Phase, begnüge ich mich mit dem Hinweis, dass unter (literarischer oder Klassischer) Moderne hier grundsätzlich nicht die Makroepoche verstanden wird, die mit der Romantik einsetzt (und durch Mikroepochen wie Naturalismus, Expressionismus etc. fortgeführt wird, vgl. Vietta 1992, 33–37). Gemeint ist in diesem Verständnis eher eine Mikroepoche: Die Periode, die mit dem Ende des Poetischen Realismus (also Ende des neunzehnten Jahrhunderts) einsetzt und mit dem Beginn des Nazi-Regimes Anfang der 1930er Jahre abebbt. Stilbegrifflich sind damit diejenigen Texte jener Periode gemeint, die sich von der Programmatik des Poetischen Realismus aktiv abgrenzen (für dieses Verständnis der literarischen Moderne vgl. Kiesel 2004, 9–12). Historisiert werden die für diese Untersuchung relevanten Aspekte weiter unten in Abschnitt 2.2. Die Techniken dieser literarischen Moderne sind (wie diejenigen des Realismus) natürlich auch für nachfolgende Perioden verfügbar geblieben – auch spätere Texte, die mit für die so abgesteckte Periode typischen Mitteln verfahren, nenne ich im Folgenden „modernistisch“.

2.1.1 ‚Naives Erzählen‘ als poetologisches Problem

Spätestens seit dem sprach- und erzählskeptischen Ansatz der Klassischen Moderne dient die stark wertende Bezeichnung des ‚naiven Erzählens‘ bis heute dazu, gewisse als herkömmlich, traditionell, inadäquat – eben als ‚naiv‘ – empfundene Erzählweisen von neueren, ‚adäquateren‘ Erzählweisen abzugrenzen und letztere so zu profilieren. Die Forderung, nicht mehr ‚naiv zu erzählen‘, wurde in der Moderne und Postmoderne von Literatinnen und Literaten, Kritikerinnen und Kritikern verschiedener Prägung regelmäßig wiederholt. Es ist zu klären, welche Erzählweisen gemeint sind, in welchen Kontexten und zu welchem Zweck diese (meist als Kritik gemeinten) Bezeichnungen geäußert werden und was mit den verschiedenen genannten Attributen, die ich später unter Naivem Erzählen subsumiere, gemeint ist. Auf Friedrich Schillers geschichts- und kunstphilosophisch ausgerichtete Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795) gehe ich nicht weiter ein: Ein enger sachgeschichtlicher Zusammenhang zur Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts auftretenden, spezifischeren Wendung des ‚naiven Erzählens‘ besteht nicht. Freilich basiert auch Schillers Sicht auf der Unterscheidung der „naive[n] Gesinnung“ eines Menschen, der „in seinen Urtheilen von den Dingen ihre gekünstelten und gesuchten Verhältnisse übersieht und sich bloß an die einfache Natur hält“ (Schiller 2005, 441), gegenüber einer

anderen Weltsicht, die die eigene Wahrnehmung reflektiert: „Ganz anders verhält es sich mit dem sentimentalischen Dichter. Dieser *reflektiert* über den Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machen [...]" (Schiller 2005, 461). Insofern ist auch hier eine aufs ‚Wesenhafte' der Dinge direkten Zugriff habende, ‚naive', gegen eine reflektierte, intellektualisierte Wahrnehmung abgegrenzt – allerdings durchaus noch mit einer positiven Konnotation von Naivität, die im hier relevanten, modernen Zusammenhang dann in ihr Gegenteil verkehrt werden wird. Der hier gemeinte Vorwurf stammt ursprünglich aus poetologischen Diskussionen von Autorinnen und Autoren der Klassischen Moderne und geriet von dort über die Literaturkritik als oft in literaturgeschichtlichen Zusammenhängen angeführtes Diskursphänomen in literaturwissenschaftliche Darstellungen. Jedoch gibt es in der Literaturwissenschaft noch mindestens eine andere Verwendung, weswegen ich zunächst eine Abgrenzung vornehmen möchte. Auf die Formulierung des ‚naiven Erzählens' stößt man in neuerer Zeit in mindestens zwei Kontexten.

1) Naives Erzählen als bewusste, an eine Erzählerfigur auf Handlungsebene geknüpfte Erzählstrategie
2) Naives Erzählen als seit dem Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts erscheinende (meist abwertende) Qualifizierung einer noch zu bestimmenden Erzählweise, die keine Erzählstrategie auf der Handlungsebene entsprechend Punkt (1) darstellt

Die Themenstellung dieser Arbeit betrifft ausschließlich die zweite Verwendung. Um Verwechslungen auszuschließen, wird die erste Bestimmung nur knapp, die zweite dann ausführlich erläutert.

2.1.1.1 Naives Erzählen als bewusste Erzählstrategie

Der erste Punkt betrifft eine inzwischen geläufige Verwendung, um die es mir explizit nicht geht. In den letzten Jahren wurde der ‚naive Erzähler' in der Forschungsliteratur verschiedentlich als erzählanalytische Kategorie fruchtbar gemacht, um etwa betont kindliche, ahnungslos-hinterlistige und ‚inszeniert naive' (meist homodiegetische) Erzählerfiguren zu bezeichnen. Das Prädikat ‚naiv' wird in solchen Zusammenhängen dazu eingesetzt, um das Auseinanderklaffen der wertenden Beschreibungen der Erzählfigur und des Wertesystems des jeweiligen Textes erklären zu können, also um auf eine Differenz der textinternen und -externen Kommunikationssituation aufmerksam zu machen. Bei dieser Erzählstrategie, die auch eine Spezialform Unzuverlässigen Erzählens darstellen kann – etwa der Typus des Miles Gloriosus, des Simplicissimus, des pfiffig-naiven Soldaten Schwejk oder Huckleberry Finns – wird in vielen Fällen die zur Schau gestellte naive Weltsicht einer Erzählfigur *funktional* eingesetzt, um gewisse Aspekte der Erzählwelt kontrastiv zu entlarven. So gesehen handelt es sich bei dieser inszenierten, erzählerisch funktional eingesetzten Naivität um eine bewusst einsetzbare Erzählstrategie, die meines Erachtens zur Abgrenzung am besten stets als *inszeniertes naives Erzählen* bezeichnet werden

sollte.[2] Zu beachten ist, dass diese Begriffsverwendung auf der Ebene der fiktionsinternen Gestaltung der Erzählerfiguren und/oder -instanzen angesiedelt ist: Naiv ist die Erzählerfigur oder das fokalisierende Wahrnehmungszentrum, nicht das Erzählen der betreffenden Autorinnen oder Autoren. Diese (absolut legitime) Begriffsverwendung schließe ich für diese Arbeit explizit aus, sie betrifft eine kategorial völlig andere Ebene als der von mir untersuchte Wertungsbegriff des ‚naiven Erzählens'. Der Einsatz einer betont naiven Erzählfigur könnte natürlich wiederum selbst eine Nicht-Naive Erzählstrategie in meinem Sinne sein. Im Weiteren wird hier *nicht* von inszenierter Naivität als erzählerfigurenbezogene Strategie die Rede sein.

2.1.1.2 Naives Erzählen als poetologische Bewertung

Wie einführend erwähnt, kursiert seit Jahrzehnten in literaturkritischen, poetologischen und literaturwissenschaftlichen Debatten die Klassifizierung einer Erzählweise, welche literarische Texte meint, die ‚traditionell', ‚traditionell realistisch', ‚herkömmlich' oder eben: ‚naiv', erzählt seien. Diese (nicht einfach synonymen) Begriffe tauchen in besagten Kontexten über Jahrzehnte oft in ähnlicher Verwendung auf: in der Literaturkritik[3] wie auch in poetologischen Diskussionen und literaturwissenschaftlichen Kontexten[4] (vgl. Förster 1999, 56). Wie die Beispiele zeigen,

---

2 Vgl. in diesem Sinne etwa Nause, Tanja: *Inszenierung von Naivität: Tendenzen und Ausprägungen einer Erzählstrategie der Nachwendeliteratur* (2002); Krankenhagen, Stefan (Hg.): *Figuren des Dazwischen: Naivität als Strategie in Kunst, Pop und Populärkultur* (2010); Stiemer, Hendrik: *Über scheinbar naive und dilettantische Dichtung: Text- und Kontextstudien zu Robert Walser* (2013).

3 Hier folgt eine Aufreihung prägnanter Beispiele, die beinahe beliebig erweiterbar wäre: „Es ist offenkundig, daß dieser ‚formalistische' Roman [...] ein naives Erzählen nicht mehr zuläßt" (o. V. in: Der Spiegel 47, 1963, 118); „Der ausgestellte Überdruss am eigenen Metier, das Misstrauen den ‚eigenen Kunststücken' (Grass) gegenüber, alles im Namen eines dubiosen Fortschritts und gerichtet gegen das angeblich naive und traditionelle Geschichten-Erzählen, verschreckte zahlreiche Nachwuchstalente [...]" (Hage 1999, 3); „Dass Fontane zu so ausgefallenen Vergleichen greift, zeigt, wie sehr ihn die künstlerische Beschaffenheit der Legenden [Gottfried Kellers] verunsichert. Er hat keinen Begriff für etwas, das gleichzeitig naives Erzählen ist und hohe Artistik" (Von Matt 2006, in: Neue Zürcher Zeitung, 3. Juni 2006).

4 Auch die folgenden Beispiele dienen hier nur als kurzes Panorama typischer Verwendungsweisen: „Die ‚Rückkehr des Erzählens' zählt zu den zentralen Merkmalen postmoderner Literatur. Es ist dies jedoch kein unschuldiges und naives Erzählen mehr – das ist in den Augen postmoderner Autoren nach den Erfahrungen der Moderne nicht mehr möglich –, sondern ein reflektiertes Erzählen [...] (Schmidt-Supprian 2003, 18 f.); „Ökonomisch möglich wird solch traditionelles, man könnte sagen: naives Erzählen, weil das Sachbuch Sekundärliteratur, Auslegung ist, die immer wieder aktualisiert werden kann und muß" (Oels 2005, 16); „Nun hat sicher nie jemand Thomas Pynchons Romanen naiven Realismus vorgeworfen, obwohl sie überwiegend gut lesbar sind" (Baßler 2007, 442); „Naives Erzählen ist heutzutage fast nur noch in der Trivialliteratur anzutreffen. Auch die fiktionale Literatur (‚Dichtung') hat also offenbar ihre narrative Unschuld verloren" (Weinrich 2007, 55); „Auch die experimentierende, bisweilen sehr artifizielle Erzählweise des französischen *Nouveau Roman* [...] thematisiert die Unmöglichkeit, Geschehens-, Handlungs- und Sinnzusammenhänge unmittelbar zu erfassen bzw. naiv zu erzählen" (Vogt 2008, 246); „An die Stelle seiner post-

geht es stets darum, schlagwortartig eine vormoderne von einer (nach-)modernen Art des Erzählens abzugrenzen, mit der Suggestion, dass „eine ‚prä-postmoderne' Naivität unmöglich geworden" (Huber 2012, 195) und ästhetisch obsolet, nicht mehr adäquat sei. Wie Rohde formuliert: „Für Anhänger des großen modernen Bewusstseins- und Reflexionsromans der Marke Schlegel-Joyce-Musil hat sich jedes naive, realistische Erzählen von selbst erledigt, weil es hinter die avancierten erzählerischen und intellektuellen Möglichkeiten zurückfällt" (Rohde 2010, 192). Zur Illustrierung der inzwischen geläufigen Verwendungsweise im literaturwissenschaftlichen Kontext greife ich unter vielen ein besonders schlagendes Beispiel heraus. Dunja Kary schreibt in ihrer Arbeit über postmoderne russische Literatur: „Wenngleich oder weil Narrativität im Sinne ‚naiven Erzählens' gerade für die Literatur [der Postmoderne, T. L.] unmöglich geworden ist, entwickelt sie neue Formen des Erzählens von fiktiven Geschichten, die mit ihrem Anspruch, erzählen zu wollen, rechten müssen" (Kary 1999, 20). Diese Bestimmung dient als Beispiel, da sie dankenswerterweise im Gegensatz zur großen Mehrheit ihre Begriffsverwendung fundiert: „‚Naiv' heißt chronologisch, ohne Selbstreflexivität, darstellend ohne systematische Erklärung und anschaulich statt begrifflich. Vgl. Jürgen Kocka, ‚Bemerkungen im Anschluß an das Referat von Dietrich Harth' [...]" (Kary 1999, 20, Fußnote 14). Der Bezug auf Kocka ist nicht unproblematisch. Kocka redet in der angeführten Stelle nicht eigentlich über fiktionales oder auch nur literarisches Erzählen, sondern explizit über den erkenntnistheoretisch problematisierten Zusammenhang von Narrativität und Historiografie (vgl. dazu Abschnitt 2.2.2). Es geht um eine Abgrenzung narrativer Geschichtsschreibung gegenüber (tendenziell nicht-narrativer) Struktur- und Prozessgeschichte (vgl. Kocka 1990, 27). Kocka konstruiert dabei eine Art von erzählerischer Geschichtsschreibung, wie sie von strukturgeschichtlicher Seite kritisiert wurde, also das Feindbild „theorieorientierter, argumentativer und selbstreflexiver" (Kocka 1990, 27) Geschichtsschreibung. Auch nennt er dieses Erzählen nicht wörtlich naiv, sondern spricht von „so etwas wie dem ‚einfältigen Erzählen' oder dem ‚bloßen Erzählen'" (Kocka 1990, 27). Karys Bezug ist aber insofern nicht ungerechtfertigt, als Kockas Beitrag die damalige Diskussion darüber betrifft, welche Lehren die wissenschaftliche Historiografie aus den literarischen Verfahren der Klassischen Moderne für eine adäquate(re) Weltdarstellung ziehen könnte oder sollte – eine Diskussion, die wegen der veränderten erkenntnistheoretischen Situation der Sprachphilosophie vor allem vom Geschichtsphilosophen Hayden White angestoßen wurde (vgl. Abschnitt 2.2.2). So erklärt sich auch Kockas Merkmalkatalog einer ‚einfältig erzählenden' historiografischen Literatur:

---

modernen kritischen Auseinandersetzung mit der Geschichte tritt eine Sehnsucht nach ihr, welche dadurch möglich wird, dass eine ‚prä-postmoderne' Naivität unmöglich geworden ist" (Huber 2012, 195).

- eine chronologische Grundstruktur
- eine Erzählhaltung ohne selbstreflexive Erörterung der Fragestellung, theoretischen Implikationen, Selektionsentscheidungen, Erkenntnisgrenzen und -perspektiven
- Konzentration auf die Darstellung beschreibbarer Ereignisse, verstehbarer Handlungen oder rekonstruierbarer Erfahrungen unter Geringschätzung analysierbarer Strukturen und Prozesse
- Anschaulichkeit statt Begrifflichkeit (Kocka 1990, 27)[5]

Dies dient also auch einer sich als progressiv verstehenden Geschichtswissenschaft als Gegenbild: Eine geradlinige Chronologie, ein ‚auktorialer' Erzähler ohne selbstreflexive, metaisierende Einlässe, realistisch erzählte Ereignisse mit hoher *tellability* (vgl. Abschnitt 2.5.1) und eine Präferenz des ‚dramatischen' gegenüber des ‚narrativen' Modus, der den Eindruck einer größeren Nähe zum Erzählten erweckt (vgl. Köppe/Kindt 2014, 192–197). Kary setzt, in Anlehnung an Kocka, einen Begriff des ‚naiven Erzählens', indem sie sich von ihm diejenigen Merkmale leiht, die für Narrativität im Allgemeinen, nicht nur für historiografisches Erzählen gelten (letzteres ist bei Kocka Fokus der Diskussion).

‚Naives Erzählen' und ähnliche Wendungen spielen seit Jahrzehnten in diversen literarischen Kontexten eine Rolle. Auffällig ist, dass auch in literaturwissenschaftlichen Verwendungszusammenhängen an ein intuitives Verständnis des Worts appelliert wird. Aber was heißt ‚naiv' in diesen Zusammenhängen eigentlich genau? Was bedeutet die so weit verbreitete Behauptung, seit der Moderne sei ‚naives Erzählen nicht mehr möglich'? Die oben angeführten Zitate machen deutlich, dass es dabei um die Unterstellung einer bestimmten Weltsicht geht, die in gewissen Erzählweisen zum Ausdruck komme, und die, wie weiter unten gezeigt wird, üblicherweise gewissen Ausprägungen ‚realistischen' Erzählens zugeschrieben wird. Es ist deshalb naheliegend, dass die kritische Verwendungsweise ‚naiven Erzählens' von Naivem Realismus als sprachphilosophischer, erkenntnistheoretischer Weltsicht hergeleitet wurde. Der Ausdruck *Naiver Realismus* bezeichnet primär eine philosophische Position (vgl. Ritzer 2007, 218 f.; Jahraus 2003, 218 f.):

> Im späten 19. und zu Beginn des 20. Jhs. bilden sich unterschiedliche realistische Positionen heraus, die zum Teil unter dem Eindruck der weiterentwickelten Naturwissenschaften stehen oder sich aus der Ablehnung der Philosophie des deutschen Idealismus, insbesondere Hegels,

5 Obwohl Kocka über Forderungen eines adäquaten Erzählens im historiografischen, *faktualen* Kontext spricht, tut er dies in Anlehnung an literarisch-realistische Erzählverfahren und in Abgrenzung zu modernen Erzählformen: „Schließlich müssten auch Historiker zur Kenntnis nehmen, daß sich die Erzählung vieler Romane längst weit von jenem ‚einfältigen Erzählen' entfernt hat, gegen das die argumentative Geschichtsdarstellung Front macht. Multi-Perspektivität, Selbstreflexivität, der Verweis auf die Grenzen des Wissens des Erzählers, Collage-Techniken gibt es spätestens seit Joyce, Döblin […]" (Kocka 1990, 28).

> begreifen lassen. Der von Marx und Engels entwickelte dialektische Materialismus baut auf einer realistischen Widerspiegelungstheorie auf, nimmt jedoch mehr und mehr die Form einer materialistischen Geschichtsphilosophie und ökonomischen Sozialtheorie an. In Anknüpfung an Kant unternimmt der Neukantianismus eine Kritik des so genannten naiven Realismus, der darin besteht, unkritisch die Inhalte der Wahrnehmung mit den wahrgenommenen Gegenständen gleichzusetzen. (Bräuer 2003, 583)

Diese Kritik am philosophischen Naiven Realismus wurde auf realistische Erzählverfahren übertragen und geht ideengeschichtlich mit der ‚Krise des Erzählens' genannten Kritik an ‚naivem Erzählen' einher. Der modernistische Vorwurf an das als naiv bezeichnete, realistische Erzählen ist (analog zur erkenntnistheoretischen Kritik an Naivem Realismus), dass es einer unkritischen, die eigenen Wahrnehmungsmodi nicht hinterfragenden Widerspiegelungstheorie folge und deshalb in seiner Darstellungsweise der Welt nicht mehr dem Stand moderner Erkenntnistheorie entspreche. Dies macht die Wendung *Naives Erzählen* zu einer relationalen Benennung, die sich am Stand der Erkenntnistheorie, der jeweils zur Verfügung stehenden Erzählverfahren und der Bewertung ihres Verhältnisses misst. Es lohnt sich, sich vor Augen zu halten, dass dieser ästhetische Vorwurf an literarische Erzählverfahren von einer repräsentionalen, *erkenntnistheoretischen* Position aus gedacht ist. Die Grundidee der prominenten Vertreterinnen und Vertreter der Klassischen Moderne (und ihrer Nachfolgerinnen und Nachfolger) ist der inzwischen bekannte Topos, dass literarische Erzählverfahren in ihrer Darstellung der Welt (auch formal) neueste Erkenntnisse der Philosophie und Wissenschaften auf irgendeine Weise inkorporieren oder reflektieren sollten, um neuen Weltanschauungen literarisch Rechnung zu tragen. Es geht beim Vorwurf ‚naiven Erzählens' um die mangelhafte *Adäquatheit* der Darstellung in Bezug auf den in den Erzählverfahren mitreflektierten ‚Wissen(schafts)stand' der jeweiligen Zeit.

Der immer wiederkehrende Naivitätsvorwurf an ‚traditionelles, realistisches Erzählen' ist derjenige, es sei nicht mehr adäquat. Die Formulierung der mangelnden Adäquatheit bzw. Angemessenheit ist, wie diejenige des ‚naiven Erzählens', topisch. Trotzdem muss kurz erläutert werden, was damit gemeint ist, denn das wird meistens schlicht nicht ausgeführt bzw. einfach vorausgesetzt. Heydebrand und Winko bestimmen in ihrer *Einführung in die Wertung von Literatur* (1996) Adäquatheit bzw. „Angemessenheit" als relationalen Wert (im Unterschied zu formalen, inhaltlichen und wirkungsbezogenen Werten). „Die relationalen Maßstäbe geben den Wert literarischer Texte im Verhältnis zu einer Bezugsgröße an. Diese Bezugsgröße kann ein bestehendes Niveau im literarischen oder sozialen Bereich oder die literaturexterne Einheit ‚Realität' unter verschiedenen Aspekten sein" (Heydebrand/Winko 1996, 121). Adäquat ist etwas immer nur *hinsichtlich* bestimmter anderer Aspekte. Die extreme (synchrone wie diachrone, auch soziokulturell hochvariable) Kontextabhängigkeit von ästhetischer Adäquatheit bedingt auch, dass allgemeine Aussagen über sie nur auf relativ hohem Abstraktionsniveau gemacht werden können:

> ‚*Angemessenheit*' ist der unspezifischste und damit inhaltlich variabelste relationale Wert. Er bezieht sich auf den jeweiligen Kontext, in bezug auf den Literatur gewertet wird. Als ‚angemessen' kann z. B. das Verhältnis des Werks zu den historischen oder sozialen Umständen bezeichnet werden, unter denen der Autor geschrieben hat, ‚angemessen' kann das Verhältnis der Sprache zu dem anvisierten Zweck des Textes oder die Wahl des Themas in bezug auf die öffentliche Diskussion zur Zeit der Entstehungssituation sein. Als ‚aptum' war dieser Maßstab in rhetorischen Literaturkonzeptionen von Bedeutung. Ein besonders wirkungsmächtiger Komplex relationaler Werte kann als Konkretisation von ‚Angemessenheit' verstanden werden: die Relation von Literatur zu verschiedenen Formen von Wirklichkeit. (Heydebrand/Winko 1996, 122 f.)

In welcher Hinsicht und bezüglich wessen also ist ‚traditionelles Erzählen' naiv und folglich nicht mehr adäquat? Eindeutig scheint, dass Adäquatheit in den hier relevanten Kontexten als literaturkritische bzw. poetologische Kategorie verstanden wird, die den letzten im Zitat genannten Punkt betrifft: das *Darstellungs*verhältnis von literarischen Verfahren, also sprachlicher Darstellung, und Wirklichkeit (wie auch immer diese geartet ist). Die Bezugsgröße, anhand der Erzählverfahren als naiv und inadäquat taxiert werden, ist demgemäß der jeweilige Stand der Erkenntnistheorie. (Nicht-)Naives Erzählen bezieht sich auf sprachphilosophische und erkenntnistheoretische Fragen. Bevor die historischen Hintergründe dargelegt werden, die zu diesem philosophischen Paradigmenwechsel und der inzwischen topisch gewordenen, modernen Erzählkrise führten, wird im folgenden Abschnitt das Konzept des Naiven Erzählens erläutert.

2.1.2 Naives Erzählen als prototypisches realistisches Erzählen

Das alles sagt noch wenig Konkretes darüber aus, welche Art von Erzählen gemeint sein könnte. Worauf referiert der Ausdruck, sei es affirmativ oder kritisch? Was gilt den Diskursteilnehmenden als Bezugsgröße des oft geschmähten ‚naiven Erzählens'? Bei den Zuordnungen und Abgrenzungen von ‚naivem Erzählen' geht es überwiegend um Spielarten eines in spezifischer Weise verstandenen *realistischen* Erzählverfahrens. Sofern die als naiv benannten Erzählverfahren in den obigen Beispielen überhaupt näher bestimmt werden als durch eine (gattungsgeschichtlich fragwürdige) Setzung einer relativ homogenen Linie des „traditionellen Romans" (so etwa Eggert 1988, 259; Scholl 1990, 45; Petersen 1991, 47; Andreotti 2000, 180 u. v.a.), wird direkt auf den literarischen Realismus des neunzehnten Jahrhunderts und seine Verfahren Bezug genommen, um dann aus diesem Merkmale abzuleiten. Denkler meint in seinem literaturhistorischen Abriss, zum Publikumserfolg von Siegfried Lenz' *Deutschstunde* (1968) „trug die gedämpft-bedächtige realistische Schreibweise bei, die sich in den bewährten Traditionen herkömmlichen Erzählens bewegt und ungewohnt-neuartige Stilmittel meidet oder nur mit zurückhaltender Vorsicht einsetzt" (Denkler 1988, 336); die neuere Literatur betreffend spricht Schilling von einer heute literarisch zu vermeidenden „neuen ‚Naivität'" angesichts eines möglichen „‚Rück-

falls' in den Erzählstil des 19. Jahrhunderts" (Schilling 2012b, 160) – in dieser Art kann man zahlreiche weitere Beispiele anführen. Die Bestimmung des Naiven Erzählens erfolgt überwiegend exemplarisch und/oder intensional. Einer dieser intensionalen Merkmalskataloge ‚traditionellen Erzählens' von Kocka und dann Kary wurde oben schon angeführt. Es gibt zahlreiche weitere Beispiele. Einen der wahrscheinlich bekanntesten hat der sich oft poetologisch positionierende US-amerikanische Schriftsteller John Barth in seinem Aufsatz *Die Literatur der Wiederbelebung* (1980) zusammengestellt (übrigens auch unter Rückgriff auf den Vorwurf von Naivem Realismus):

> Das Grundmotiv des Modernismus, so behauptet Graff, sei die Kritik an der bürgerlichen Gesellschaftsordnung des 19. Jahrhunderts und ihrer Weltanschauung. Seine künstlerische Strategie sei der selbstbewußte Bruch mit der Tradition des bürgerlichen Realismus durch solche Taktiken und Kunstgriffe wie […] die radikale Zerstörung des linearen Erzählflusses; die Enttäuschung herkömmlicher Erwartungen in bezug auf die Einheit und den Zusammenhang von Handlung und Charakter und deren „Entwicklung" entsprechend Ursache und Wirkung; die Verwendung ironischer und mehrdeutiger Nebeneinanderstellungen, um die moralische und philosophische „Bedeutung" literarischen Handelns in Frage zu stellen; die Annahme eines Tons epistemologischer, gegen den naiven Anspruch bourgeoiser Rationalität gerichteter Selbstverspottung; die Opposition des inneren Bewußtseins zum rationalen, öffentlichen, objektiven Diskurs; und eine Neigung zu subjektiver Verzerrung, um die Vergänglichkeit der objektiven sozialen Welt der Bourgeoisie des 19. Jahrhunderts zu verdeutlichen. (Barth 1993, 353)

In neuerer Forschungsliteratur sprechen etwa Tischel und Huber (beide im einschlägigen Sammelband von Birnstiel/Schilling 2012) zunächst allgemein von „Verfahrensweisen, die von der literarischen Moderne verabschiedet wurden", heute „allerdings nicht naiv" eingesetzt werden könnten (Tischel 2012, 162), oder von „ästhetischen Mitteln des Realismus" (Huber 2012, 188), von „Konventionen realistischer Narration – wie geordnete Plotstrukturen, psychologisierte Charaktere und allwissende Erzählfiguren" (Huber 2012, 188) und „historische[n] Erzählkonventionen" (Huber 2012, 194). Beide führen (vollständige?) Merkmalkataloge an, um diese „traditionelle[n] Mittel" (Tischel 2012, 162) näher zu bestimmen.

Allerdings sind im begrifflichen Dunstkreis um das ‚naive Erzählen' präzise Bestimmungen eher nicht zu erwarten: Die auch in den bisher zitierten Beispielen so oft verwendeten *Schlagwörter* (traditionell, realistisch, konventionell, herkömmlich, naiv) dienen der kommunikativen Ökonomie und sollen legitimerweise genau das mit intuitiver Anschaulichkeit wettmachen, was an Differenziertheit verloren geht. Ratsamer, als sich auf intensionale Bestimmungen zu stützen, die zu verschiedenen Zeiten unter verschiedenen Umständen entstanden sind, ist deshalb, sich auf die exemplarische Kraft der genannten Beispiele zu konzentrieren. Die vage Größe des ‚naiven Erzählens' ist meines Erachtens nicht adäquat mit klassifikatorischen Merkmalkatalogen erfassbar, da der Begriff nicht in einem literaturwissenschaftlichen, definitorischen Kontext gebildet und dort zunächst auch nicht benutzt wurde. Hinsichtlich seiner Entstehung ist er wohl am geeignetsten mit der auf Beispielen fußenden Proto-

typentheorie zu beschreiben. Die Prototypentheorie[6] ist ein empirisch gut gestützter Ansatz der Kognitionswissenschaft, der modelliert, wie eine Kategorie anhand ihrer typischsten Mitglieder gebildet ist. Für die Literaturwissenschaft wurde sie bisher vor allem für notorisch schwer fassbare Gattungsbegriffe fruchtbar gemacht, die sich oft eben nicht über Bündel von notwendigen und hinreichenden Merkmalen erfassen lassen. Die Prototypentheorie geht nicht von trennscharfen, mit strukturalistischen Dichotomien oder Bündeln notwendiger und hinreichender Merkmale gebildeten Kategorien aus: „Gegenüber klassifikatorischen Begriffen entwickeln typologische Begriffe unscharfe Kategorien anhand von Idealtypen, so dass ein einzelner Text einem Typus mehr oder weniger entsprechen kann […]" (Müller 2010, 21). Ansatz der Prototypentheorie ist, kategoriale Begriffe so abzubilden, wie sie kognitiv gebildet, verwendet und zueinander ins Verhältnis gesetzt werden.[7]

> Manche Mitglieder von Kategorien sind insofern prototypisch, als sie sog[enannte] „beste Beispiele" sind und schneller als andere Beispiele derselben Kategorie zugeordnet werden. Prototypikalität ergibt sich häufig aus nicht-notwendigen Merkmalen, die sich vor allem auf die sozio-kulturelle Funktion des Kategorisierten beziehen und deshalb von klassischen Kategorisierungsprinzipien unzureichend erfasst werden […]. (Müller 2010, 22)

Dies beschreibt genau die Praxis der Kategorienbildung ‚naiven Erzählens', die man in den oben angeführten Beispielen vorfindet: Es wird anhand von schlagwortartigen Beispielen (Autoren- und Autorinnennamen und Werktiteln) ein *Prototyp* ‚realistischen Erzählens' aufgerufen, der sich auf den epochenbezogenen Realismus-Begriff insofern bezieht, als er eine vage Menge von als bekannt vorausgesetzten Eigenschaften literarischer, aber auch weltanschaulicher, philosophischer und ästhetisch-programmatisch sedimentierter Art mittransportiert. Bei den als prototypisch markierten Beispielen handelt es sich meistens um Namen berühmter Romanautoren des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts wie Fontane, Dickens oder Balzac:

---

6 Für die nach wie vor zentralen Ausgangsideen der Prototypentheorie vgl. Eleanor Roschs schon früh einige Grundideen summierenden Aufsatz *Principles of Categorization* (1978) sowie den Übersichtsartikel *Prototypes in Cognitive Linguistics* (2008) von John R. Taylor.

7 Das klassische Beispiel von Prototypenbildung sind Vögel: Ein Spatz ist ein typischerer – ‚vogelhafterer' – Vogel als ein Truthahn, ein Truthahn ist ein typischerer Vogel als ein Pinguin (vgl. Taylor 2008, 43). Ähnlich kann man mit anderen Kategorien – zum Beispiel literarischen Gattungen – verfahren. Taylor (2008, 41) führt aus: „Prototype effects – the finding that members of a category can be rated in terms of how good they are – are now very well documented. They pertain to natural-kind terms (*bird, tree*, etc.), names of artifacts (*furniture, vehicle*), emotion concepts […], as well as artificial categories (such as displays of dots, or sequences of letters and numbers). They show up on ‚ad hoc categories' (such as ‚things that can fall on your head' […]) and goal-oriented categories (‚things to pack in a suitcase' […]). While most research has focused on categories designated by nominals, prototype effects have also been reported for verbal […] and adjectival […] categories. Most spectacularly, they show up even with categories which arguably do have a classical definition, such as ‚odd number' […]".

> [John] Barth hat hier [bei seiner Kritik am „traditional bourgeois realism", T. L.] mit anderen Worten die Romanliteratur des europäischen Realismus im Visier, die mit Namen verbunden ist wie Stendhal, Balzac, und Flaubert […], mit Dickens […], Tolstoj […] oder auch Fontane in Deutschland. (Rohde 2010, 189)

In gleicher Weise resümiert Žmegač die sogenannte Erzählkrise, auf die ich im nächsten Abschnitt zu sprechen komme, welche er in Abgrenzung zum „‚klassischen' Roman" sieht, „d. h. eines Typus, der sich im Zeichen des Realismus-Programms bei Autoren wie Stendhal, Balzac, Dickens, Tolstoj zeitweilig stabilisiert hatte" (Žmegač 1991, 255).

Diesem ‚Erzählstil des neunzehnten Jahrhunderts' kommt in unserem Kontext Prototypikalität für ‚realistisch' genanntes Erzählen zu. Die gängigsten aufgerufenen Merkmale dieses Prototyps sind eine auktoriale, tendenziell impersonale Erzählinstanz, eine leicht nachvollziehbare Chronologie, durchpsychologisierte Figuren, ein geschlossener Plot und weitere (in den obigen Merkmalkatalogen aufgeführte) stereotype Annahmen über ‚den' literarischen Realismus. Dies sind prototypentheoretisch gesprochen Merkmale mit hoher *cue validity*[8] für realistisches Erzählen. Am wichtigsten ist aber die Unterstellung, dieses Erzählen unterliege einer vom philosophischen naiven Realismus bedingte Widerspiegelungsästhetik. Realistisches Erzählen ‚redupliziere' dabei einfach ohne ästhetischen Mehrwert die Gegenstandswelt einfach, wie dies etwa Carl Einsteins programmatisches *Über den Roman* (1912) spöttisch formuliert:

> Der deskriptive schildernde Roman setzt vollständige Unkenntnis des Lesers von Tischen, Nachtöpfen, jungen Mädchen, Treppenstiegen, Schlafröcken, Busen, Hausklingeln usw. voraus. Die Ereignisse werden zu Begleiterscheinungen von traumhaft verschlungenen Fingern, opalschillernden Spucknäpfen usw. Ob dies neuartig gesagt wird oder im Ton der Marlitt, beruht nur auf Alter des Schreibers und ähnlichem Unfug. (Einstein 1993 [1912], 62)

Dabei ist (gemäß der prototypischen Struktur) unwesentlich, ob diese attribuierten Eigenschaften im Einzelfall tatsächlich zutreffen:[9] Ob etwa der Literatur Theodor Fontanes *tatsächlich* die Weltsicht bzw. das erkenntnistheoretische Programm des philosophischen Naiven Realismus zugrunde liegt, ob sie diese bestätigt bzw. perpetuiert, ist für diese ästhetisch-programmatische Prototypenbildung unerheblich (wohl zu Unrecht).

Entscheidend ist, dass die Vertreterinnen und Vertreter der Klassische Moderne diesen Vorwurf zwecks Etablierung ihrer eigenen ästhetischen Programme erhoben

---

8 „Cue validity is an estimate of the probability that possession of a feature will confer membership in the category" (Taylor 2008, 45).

9 Ein möglicher Test für solche Behauptungen über zentrale Eigenschaften eines Prototyps sind Konzessionssätze: Der Satz ‚Der Text ist zwar realistisch, aber keineswegs naiv erzählt' ist erwartbar, da der ausgedrückte Sachverhalt eher überraschend (und damit bemerkenswert) ist als ‚Der Text ist zwar modernistisch, aber keineswegs naiv erzählt'.

und damit ein literaturgeschichtlich und poetologisch wirkmächtiges Diskursphänomen kreiert haben. Die Bezeichnung *Naives Erzählen* basiert auf einem Prototyp realistischen Erzählens. Der Vorteil einer solchen Bestimmung ist, dass prototypische Kategorien nicht trennscharf definiert sein müssen, um trotzdem als nachvollziehbare Kategorien dienen zu können. Naives Erzählen referiert auf *prototypisches* realistisches Erzählen. Es ist hingegen nicht identisch mit allen nuancierten (aus gewisser Sicht auch als absolut nicht-naiv zu bezeichnenden) Erzählverfahren, die im literarischen Realismus des neunzehnten Jahrhunderts tatsächlich möglich waren und zur Anwendung kamen. Wilhelm Raabe etwa ist ein weniger prototypischer Realist als Theodor Fontane, da er in deutlich stärkerem Maße fantastische und metanarrative Verfahren einsetzt, die potenziell fiktions- oder fakturbetonend sind.[10]

Der Ausdruck des ‚naiven Erzählens' wurde und wird seit der Klassischen Moderne zur Abgrenzung und Aufwertung von neuerem, erst modernem, dann postmodern genanntem Erzählen gegenüber als obsolet taxierten Erzählformen angeführt. Dies wird getan, um neuere Erzählverfahren gegenüber älteren als für die Darstellung der Welt adäquater hinsichtlich verfügbarer erkenntnistheoretischer Konzepte zu behaupten. Das am Naiven Realismus orientierte Naive bzw. Nicht-Naive Erzählen verhält sich relativ zum Stand der Erkenntnistheorie, der zur Verfügung stehenden Erzählverfahren und der Bewertung ihres Verhältnisses (und dem Maße, in dem außerliterarische Diskurse für die jeweilige Literatur mitberücksichtigt werden) – der Begriff ist deshalb relational und kann potenziell für jede Periode und jeden Zeitpunkt aktualisiert werden: Als analytische Kategorie hat (Nicht-)Naives Erzählen eine gleitende, sich mit den jeweiligen Adäquatheitsmaßstäben verändernde Bedeutung, die potenziell für jede Zeitperiode aktualisiert werden kann. Deshalb kann man als eigentlich immer nur vorläufige, aber nützliche Bestandsaufnahme behaupten: Als Bezugsgröße eines nicht mehr als adäquat empfundenen Naiven Erzählens dient mindestens seit Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts bis in die Gegenwart ein (gemessen an der tatsächlichen Bandbreite von literarischem Realismus) simplifizierter *Prototyp realistischen Erzählens*. Damit sind diverse Probleme vermieden oder gelöst: Es ist zum Beispiel weder nötig einen transhistorisch gültigen Realismusbegriff zu definieren und als Folie zu behaupten, noch besagt diese Bestimmung, dass Naives Erzählen sich auf alle Texte des Realismus beziehe – und trotzdem ist das, was in den Beispielzitaten mit ‚naivem Erzählen' gemeint ist, adäquat erfasst.

Was ist der Nutzen der Aneignung eines solchen Ausdrucks für wissenschaftliches Arbeiten? Zunächst einmal liegt dieser Begriffsbildung das Anliegen zugrunde, einen im Rahmen der Erzählpoetik der letzten Jahrzehnte beinahe allgegenwärtigen

---

10 Wilhelm Raabe hat wohl in den letzten Jahren unter anderem deshalb eine Art Wiederentdeckung erlebt, da er ‚modern lesbar' zu sein scheint – vgl. repräsentativ und kommentierend zum möglichen „Schwellentext-Charakter des Raabe'schen Spätwerks" (Krebs 2010, 231) den Aufsatz von Sandra Krebs: *„Das Weiße zwischen den Worten". Die Erzählbarkeit des Ich zwischen Realismus und Moderne am Beispiel Wilhelm Raabes „Die Akten des Vogelsangs" und Max Frischs „Stiller"* (Krebs 2010, 231–252).

Ausdruck ernst zu nehmen. Der Ausdruck dient seit Jahrzehnten dazu, poetologische Abgrenzungsdiskussionen zu regulieren, er hat als solcher auch eine Wirkmächtigkeit hinsichtlich des Positionierungsverhaltens von Autorinnen und Autoren, die man nicht ignorieren sollte. Der Vorteil einer begrifflichen Etablierung Naiven Erzählens liegt darin, dass die Wendung somit nicht mehr einfach eine ästhetische Disqualifizierung ist, sondern (unter anderem wegen ihrer weiten Verbreitung auch im zeitgenössischen Literaturwissenschaftsbetrieb und ihrer poetologischen Relevanz) als analytische Kategorie intersubjektiv verfügbar wird. So ist ein für die Poetologie der Postmoderne wirkmächtiges Phänomen bestimmt, dessen Bedeutung bisher schweigend vorausgesetzt wurde. Im weiteren Verlauf dieser Arbeit wird die Kategorie für den Status fiktionalen Erzählens in der postmodernen und gegenwärtigen Literatur in Einzelanalysen angewendet und überprüft. Um einem Missverständnis noch einmal vorzugreifen: Naives Erzählen ist so verstanden *kein literaturkritisch abwertender Begriff* mehr. Man kann in der hier vorgeschlagenen Begriffsbestimmung einen Text widerspruchsfrei für naiv erzählt und gut halten oder für nicht-naiv erzählt und schlecht.

2.2 Moderne Erzählkrise(n)

Im Folgenden werde ich zunächst die ideengeschichtlichen Hintergründe darlegen, in denen das Konzept Naiven Erzählens wurzelt: Der poetologische Vorwurf des Naiven Erzählens besteht in der deutschsprachigen Literatur spätestens seit 1900 als eine Folge der modernistischen Sprachkrise (vgl. Noble 1978; Kacianka/Zima 2004) und der daran anschließenden sogenannten „Krise des Erzählens“ oder auch „Erzählkrise“. Die Erzählkrise ist für die Poetologie von literarischer Erzählprosa im zwanzigsten Jahrhundert und das Verständnis ihrer Entwicklung zentral. Nach der Darlegung dieses geläufigen und viel beforschten Phänomens werden in dieser Studie die wichtigen Aspekte auf die postmoderne ‚Wiederkehr des Erzählens‘ und die Gegenwartsliteratur zurückgebunden.

Die Entwicklung der erkenntnistheoretisch grundierten modernistischen ‚Erzählkrise‘ wird hier entlang ihrer Topoi dargelegt. Dabei wird die These verfolgt, dass es trotz zahlreicher, teilweise divergierender Aspekte einen gemeinsamen Nenner der Erzählkrise gibt, nämlich denjenigen der mangelnden Darstellungsadäquatheit realistischen fiktionalen Erzählens gegenüber der ‚Komplexität‘ unserer Lebenswelt. Die nächsten Abschnitte bieten eine Übersicht dieser Problematik.

2.2.1 Die Erzählkrise als poetologischer Topos

Das Phänomen Naiven Erzählens geht auf wissenschaftliche, philosophische und ästhetische, oft als ‚Krisen‘ bezeichnete Paradigmenwechsel zurück, die gegen Ende des neunzehnten und zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts stattfanden. Die Denk-

figur der *Krise* ist eine ursprünglich aus dem medizinischen und juristischen, von dort in den allgemeineren Sprachgebrauch transportierte Metapher. Wie bei einem juristischen Urteil oder der ‚kritischen' Phase einer Krankheit wird damit eine Übergangszeit bezeichnet, die eine – positive oder negative, jedenfalls aber entscheidende – Wende bringt. Auch das Verb ‚kriseln' (in der Wendung *es kriselt*) kommt im Deutschen um die Jahrhundertwende (1900) auf.[11] Die Erzählkrise betrifft Zweifel am Darstellungsvermögen von Sprache im Allgemeinen und von literarischem Erzählen im Besonderen. Diese sind bei Klassikern der Moderne ein Gemeinplatz:

> Auch wenn sich hinter dieser Formel [der ‚Krise des Erzählens', T. L.] eine Vielzahl von Positionen verbarg, so stand sie doch im Kern für eine These, die sich seit dem Jahrhundertbeginn aus der Kritik an Erzählereingriffen und der Privilegierung des ‚Zeigens' vor dem ‚Erzählen' entwickelt hatte – für diese These, dass die angestammten Formen des Erzählens der Welt in ihrer Komplexität nicht mehr gerecht werden. (Kindt 2008, 214 f.)

Damit ist vorerst benannt, was das Unbehagen – das Krisenhafte – an der Erzählkrise war. Aber worauf fuß(t)en die Bedenken hinsichtlich der im Zitat angesprochenen adäquaten Repräsentation der ‚Welt in ihrer Komplexität'? Gerade wegen der Vielzahl an Positionen und da die meisten Darstellungen zur ‚kriselnden' Erzählliteratur der Moderne aus Paraphrasen der Programmpunkte recht vielgestaltiger Poetiken bestehen,[12] konzentriert sich die folgende Darstellung darauf, vor allem zwei immer wiederkehrende Grundaspekte als sozusagen kleinste gemeinsame Nenner hervorzuheben: denjenigen einer (als neu empfundenen) *Unübersichtlichkeit* der Welt und denjenigen einer verunsicherten, da immer relativierbaren erkenntnistheoretischen Position.

Die Erzählkrise wird, das kann man vorwegnehmen, als Symptom der Moderne-Erfahrung gewertet. Zu den fixen Erklärungsmustern der deutschsprachigen Literaturgeschichte gehört, die ästhetischen Bemühungen der literarischen Moderne als Reaktion auf diverse Destabilisierungen von vormals weitgehend akzeptierten Wissensmodellen zu betrachten. Zu den veränderten lebensweltlichen Umständen um die Jahrhundertwende nennt die Forschung etwa schlagwortartig die „Modernisierung und Urbanisierung", die Verbreitung neuer Medien wie „Photographie und Kino" mit Montage und Collage, die Veränderung soziopolitischer Gegebenheiten, sowie einen „[e]pistemologische[n] Paradigmenwechsel [der] Wissenschaften um 1900" (vgl. Kimmich/Wilke 2006, 19–43).[13] Während lebensweltliche Veränderungen wie Urba-

---

11 Vgl. dazu den Eintrag „Krise" in: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (Hg.): *Etymologisches Wörterbuch (nach Pfeifer)*. 2004ff. URL: www.dwds.de (Zugriff am 16. Mai 2016).

12 Für diverse Übersichten, die die Punkte der modernen Programmpoetiken teilweise reflektierend und systematisierend, teilweise aber auch eher paraphrasierend zusammenfassen, vgl. z. B. Schramke 1974; Eisele 1984; Petersen 1991, 166–224; Žmegač 1991, 253–265; Vietta 1992, 131–170; Andreotti 2000; Dembski 2000, 36–50; Schärf 2001, 1–21; Kiesel 2004 sowie Vietta 2007.

13 „Spätestens seit dem 19. Jh. sind die Menschen in den dynamischen modernen Prozess verwickelt, der durch Individualisierung, Differenzierung, Spezialisierung und Abstraktion gekennzeichnet ist

nisierung, Technisierung und die Collage/Montage von Film und Fotografie (für das beginnende zwanzigste Jahrhundert stets metonymisch für eine fragmentierte Welt bzw. Wahrnehmung verstanden) als Anzeichen einer damals neuartigen, modernen Unübersichtlichkeit gewertet werden, fußte der genannte erkenntnistheoretische Paradigmenwechsel auf der

> Bahn brechenden Einsicht der Philosophie der Aufklärung [...], dass wir von einer Wirklichkeit ‚an sich' und unabhängig von unserer Wahrnehmung gar nicht sprechen können. Eine solche Welt ‚an sich' mag es für ein göttliches Bewusstsein geben, aber *wir* wissen nichts davon. Alles, was wir als *Menschen* von der Welt der Dinge wissen, ist immer durch unsere menschliche Wahrnehmung der Welt geprägt und gebrochen. (Vietta 2007, 21)

Die Rede von einer oder mehreren damaligen Krisen ist vor allem eines: eine bequeme Abkürzung, auf die man sich literaturgeschichtlich inzwischen weitgehend geeinigt hat, um schlagwortartig die zahlreichen Paradigmenwechsel in Philosophie, Kunst und Wissenschaft zu benennen, die um 1900 herum in Erscheinung traten. „Die beliebteste Narration zum Thema ‚klassische Moderne' ist wohl die von der großen (Wert-, Ich-, Identitäts-, Sprach- etc.) Krise, deren Ausdruck, Kompensationsversuch oder auch Überwindung das jeweilige moderne Kunstwerk sei" (Baßler 1994, 8). Die angesprochene Ich- oder Subjektkrise kann mit dem unter anderem erkenntnistheoretischen Werk *Beiträge zur Analyse der Empfindungen* (1885/86) des Physikers und Wissenschaftstheoretikers Ernst Mach dargestellt werden. In seinen dazugehörigen *antimetaphysischen Vorbemerkungen* beschreibt Mach ein Subjektkonzept, welches das Ich als eine „denkökonomische [...] Einheit" (Mach 1900, 16) fasst. Dabei geht er von dem Einzigen aus, was ihm als positiv gegeben erscheint, den sensorisch gegebenen Empfindungen (Mach bevorzugt den Ausdruck *Elemente*: „Farben, Töne, Wärmen, Drücke, Räume, Zeiten u. s. w.", Mach 1900, 1). Das, was man als ‚Ich' bezeichnet, sei von diesen Empfindungen bloß ableitbar. Das Subjekt wird in Machs Schlussfolgerung zu einer uneinheitlichen, atomisierten, sekundären Größe.[14] Indem sie auch bei Literaten wie dem Impressionisten Hermann Bahr Anklang und unmittelbaren Niederschlag fand, trug Machs ikonoklastische Redeweise („Das Ich ist unrettbar", Mach 1900, 17) entscheidend dazu bei, den modernistischen Fragmentierungstopos vorzu-

---

sowie durch Technologisierung, Säkularisierung, Rationalisierung und Verwissenschaftlichung. Die moderne Welt ist ‚entzaubert' (M[ax] Weber), alles Über-Natürliche ist ihr genommen, und das Künstliche als das von Menschen Geschaffene wird ihre eigentliche Natur. Moderne Kunst ahmt daher nicht mehr Natur nach, sie ist nicht mehr von einem traditionellen Konzept der Mimesis geprägt, sondern ihr obliegt es, relevante Inhalte erst zu gestalten" (Müller 2008, 509).

14 „Nicht das Ich ist das Primäre, sondern die Elemente (Empfindungen). [...] Die Elemente *bilden* das Ich. *Ich* empfinde Grün, will sagen, daß das Element Grün in einem gewissen Komplex von anderen Elementen (Empfindungen, Erinnerungen) vorkommt. Wenn *ich* aufhöre Grün zu empfinden, wenn *ich* sterbe, so kommen die Elemente nicht mehr in der gewohnten geläufigen Gesellschaft vor. Damit ist alles gesagt. Nur eine ideelle denkökonomische, keine reelle unveränderliche, bestimmte, scharf begrenzte Einheit" (Mach 1900, 16).

spuren.[15] Machs Ideen stehen auch in ideengeschichtlicher Konstellation mit anderen philosophischen und geisteswissenschaftlichen Diskursen jener Periode. Etwa Friedrich Nietzsches früherer, nicht auf Machs Thesen[16] beruhender, aber mit verwandten Konzepten operierender Text *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn* (1873, zu Nietzsches Lebzeiten unveröffentlicht) steht aus heutiger Sicht exemplarisch für eine damalige philosophische Sprachskepsis. Diese Skepsis stellt die Sprache als „adäquate[n] Ausdruck aller Realitäten“ (Nietzsche 1966, 311) in Frage und begründet dies mit einer unüberbrückbaren Differenz zwischen Gegenstand, sinnlichem Reiz und sprachlichem Zeichen,[17] die nie eingeholt werden kann und deshalb als problematisch markiert wird. Nietzsches Bedenken zielen dabei noch vollständig auf eine ‚wesentliche‘ Wirklichkeit der Dinge ab, die schon durch einen Interpretationsakt des ersten Nervenreizes verzerrt oder verändert wird.[18] Aufgrund dieses Interpretationsaktes beschreibt Nietzsche sprachliche, begriffliche Wahrheit so:

> Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen, kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden und die nach langem Gebrauch einem Volke fest, kanonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, daß sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, Münzen, die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen, in Betracht kommen. (Nietzsche 1966, 314)

Man kann dies als radikal-relativistische Absage an sprachliche Erkenntnis lesen, ertragreicher ist allerdings der Hinweis, dass Nietzsche die über soziale Konventionen konstruierten Wahrheiten eher als für unsere Erkenntnis *unumgänglich* fasst, prob-

---

15 In seinem Text *Das unrettbare Ich* (1904, aus *Dialog vom Tragischen*) beschreibt Bahr dieses von Mach übernommene Schlagwort als Formel, die sein Lebensgefühl zum Ausdruck bringe: „Hier habe ich ausgesprochen gefunden, was mich die ganzen drei Jahre her quält: ‚Das Ich ist unrettbar.‘“ (Bahr 2010, 45).

16 Vgl. Brobjer (2008): *Nietzsche's Philosophical Context: An Intellectual Biography*, besonders 93 f.

17 „Was ist ein Wort? Die Abbildung eines Nervenreizes in Lauten. Von dem Nervenreiz aber weiterzuschließen auf eine Ursache außer uns, ist bereits das Resultat einer falschen und unberechtigten Anwendung des Satzes vom Grunde. [...] Ein Nervenreiz, zuerst übertragen in ein Bild! Erste Metapher. Das Bild wird nachgeformt in einem Laut! Zweite Metapher. Und jedesmal vollständiges Überspringen der Sphäre, mitten hinein in eine ganz andre und neue“ (Nietzsche 1966, 312).

18 Diese das ‚Wesen der Dinge‘ schon in irgendeiner Form verändernde *Interpretation* des Nervenreizes unterscheidet Nietzsches Ansatz übrigens von dem Machs, für den Sinnesreize eben grundlegend gegebene Fakten waren. Nietzsche sieht darin auch die erhöhte Arbitrarität sprachlicher Konventionen begründet: „Wir glauben etwas von den Dingen selbst zu wissen, wenn wir von Bäumen, Farben, Schnee und Blumen reden, und besitzen doch nichts als Metaphern der Dinge, die den ursprünglichen Wesenheiten ganz und gar nicht entsprechen. [...]. Logisch geht es also jedenfalls nicht bei der Entstehung der Sprache zu, und das ganze Material, worin und womit später der Mensch der Wahrheit, der Forscher, der Philosoph arbeitet und baut, stammt, wenn nicht aus Wolkenkuckucksheim, so doch jedenfalls nicht aus dem Wesen der Dinge“ (Nietzsche 1966, 313).

lematisch sei eher, ihre Konstruiertheit zu vergessen und eine naive Korrespondenztheorie zu vertreten:

> Die eigentlich erkenntniskritische Leistung der frühen Schrift *Über Lüge und Wahrheit im außermoralischen Sinne* liegt nämlich im Aufdecken des menschlichen Hangs zum Vergessen, das ihm im Umgang mit der Sprache besonders fahrlässig und trügerisch zu sein scheint: Nicht die Metaphorisierung als solche ist das Verhängnis, sondern das Vergessen, dass die sprachlich über eine Kette von Metaphern entstandenen Wahrheiten nur Illusionen und damit keine adäquate Abbildung irgendeiner Wirklichkeit seien. (Reents 2015, 237 f.)

Ein ebenfalls prominenter Sprachskeptiker jener Zeit ist Fritz Mauthner, der in drei Bänden *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* (1901–1902, 2. überarbeitete Auflage 1906–1913) lieferte. Obwohl darin zwei Abschnitte einer Nietzsche-Kritik gewidmet sind (vgl. Mauthner 1982, 364–372), beruhen Mauthners fundamentale Argumente ebenfalls auf der als Problem empfundenen, grundsätzlich kontextgebundenen Arbitrarität von sprachlichen Zeichen (vgl. Mauthner 1982, 97) sowie der Tatsache, dass diese keinen ‚unmittelbaren' Zugang zur Außenwelt ermöglichen: „Wir können an die Gegenstände nicht unmittelbar heran, wir besitzen von ihnen nur unsere Ideen und Vorstellungen, können diese also immer nur mit sich selber, nie mit ihrem Ding-an-sich vergleichen" (Mauthner 1982, 694). Obwohl Mauthner mit „seiner Gleichsetzung von Erkenntnistheorie und Sprachkritik [...] am Beginn eines Paradigmenwechsels, der die Philosophie des zwanzigsten Jahrhunderts prägt und heute als *linguistic turn* bezeichnet wird" (Kimmich/Wilke 2006, 76) steht, soll seine Positionen hier nicht auf ihre philosophische Plausibilität oder ihre tatsächlichen Auswirkungen auf folgende Entwicklungen der Sprachphilosophie geprüft werden.[19] Es ging um den Nachweis der ideengeschichtlichen und diskursanalytischen Relevanz dieser Sprachskepsis und ihrer Folgen auf die uns eigentlich beschäftigende Erzählkrise.

Denn hinsichtlich der Literatur der Klassischen Moderne geriet ein sogenanntes ‚traditionelles Erzählen', welches damals mit dem Realismus des neunzehnten Jahrhunderts und einer damit einhergehenden, für das zwanzigste Jahrhundert obsoleten Weltanschauung assoziiert wurde, in eine inzwischen zum Topos gewordene erkenntnistheoretisch grundierte ästhetische Krise. Adorno fasste die Stimmungslage später so zusammen: „[E]s läßt sich nicht mehr erzählen, während die Form des Romans Erzählung verlangt" (Adorno 1974, 41). Allerdings sollte die Rede von der Erzähl-

19 Für eine Einordnung Mauthners vgl. den Sammelband *Fritz Mauthner: Das Werk eines kritischen Denkers* (1995) und darin besonders Gottfried Gabriels kritischen Beitrag, der Mauthner „als Symptom" (Gabriel 1995, 28) vorstellt und vorschlägt, seinem sprachkritischen Werk „letztlich nur noch historisches Interesse zuzubilligen. Dieses behält es freilich schon deshalb, weil es als geschlossenstes Dokument einer um die Jahrhundertwende weitverbreiteten Sprachskepsis insbesondere unter Schriftstellern (von H. von Hofmannsthal bis Ch. Morgenstern) gelten darf" (Gabriel 1995, 29 f.).

krise nicht unreflektiert übernommen bzw. sollten nicht einfach die ästhetischen Programmschriften der Avantgarde oder deren zahlreiche Zusammenfassungen paraphrasierend wiederholt werden (vgl. Fußnote 19): Denn

> schließlich ist der Umstand zu bedenken, daß es sich bei einigen markanten stilistischen Merkmalen, die man als besondere Kennzeichen der Modernität zu betonen pflegt, um Erscheinungen handelt, denen bereits eine ehrwürdige Tradition bescheinigt werden kann. Sogenannte Krisen sind in der Geschichte des Romans eher ein Dauerphänomen. Zum Gegenstand allgemeiner Diagnosen wurden sie allerdings erst zu einem Zeitpunkt, als man in bestimmten literarischen Bestrebungen eine generelle Erschütterung des „klassischen" Romans empfand, d. h. eines Typus, der sich im Zeichen des Realismus-Programms bei Autoren wie Stendhal, Balzac, Dickens, Tolstoj zeitweilig stabilisiert hatte. Im Zuge der Fixierung auf den realistischen Roman mit seiner scheinbar so unproblematischen, übersichtlichen und leicht faßlichen Wirklichkeitsdarstellung schien in Vergessenheit geraten zu sein, daß der Roman der „erzählbaren" Welt lediglich eine Episode darstellte. (Žmegač 1991, 255)

Im Kontext dieser Arbeit geht es zunächst um den ideen- und fachgeschichtlichen Beleg: Ein ‚Erzählkrise' genanntes Phänomen hat die poetologische Diskussion und die literarische Produktion während des zwanzigsten Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum durchgehend beeinflusst, zeitweise sogar dominiert. Dabei ist zu beachten, dass natürlich nicht erst in dieser Periode die erzählerische Ordnung destabilisierende, zum Beispiel metaisierende, Erzählverfahren aufkamen. Aber Meyer-Sickendiek weist darauf hin, dass erst in der Moderne die Erzählkrise *als Thema* in literarischen Texte explizit erscheint – zum Beispiel im Gegensatz zur Romantik: „Dass das Erzählen grundsätzlich aber [in der Romantik noch] nicht zur Disposition stand, verdeutlicht die Tatsache, dass sich in der Romantik kaum Zitate wie dasjenige aus Rilkes *Malte Laurids Brigge* finden lassen [vgl. Fußnote 30, T. L.], welche eine Krise des Erzählens explizit aussprechen" (Meyer-Sickendiek 2013, 407). Insofern kann man durchaus ohne Anführungszeichen von einer Erzählkrise sprechen, allerdings sollte die topische Natur der Wendung stets bewusst bleiben: Von einer Erzählkrise kann man nur als Ausdruck einer bestimmten modernistischen Poetik sprechen, nicht als tatsächlicher Verlust einer literarischen Erzählfähigkeit:

> Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, *Texte kriseln nicht*. Wer die moderne Literatur primär als Ausdruck einer oder mehrerer Krisen versteht, liest – bewußt oder nicht – a) ihre Textverfahren als defiziente Modi traditioneller Textverfahren und b) diese Defizienz wiederum als mimetische Abbildung der Defizienz eines Subjektes bzw. der modernen Welt. Dieses Rezeptionsmuster mag nahe genug liegen und hat zunächst auch seine Berechtigung. Reden in diesen Texten [des Expressionismus] nicht ständig Irre, Gestörte und Autisten? Und folgt daraus nicht, daß hier Autoren mehr oder minder bewußt defiziente Texte konstruieren, um daran die zerstörerischen Defekte der modernen Welt zu demonstrieren? Das ist richtig, jedoch eben nur, soweit man den Standard mimetischen, ‚realistischen' Erzählens des 19. Jahrhunderts voraussetzt, an den ja auch die Prosa der Neuen Sachlichkeit und der Nachkriegszeit wieder anknüpft. (Baßler 1994, 183)

Obwohl Baßler daraufhin einen produktiven Gegenvorschlag formuliert, wie die von ihm sogenannten texturierten Texte[20] der Avantgarde neu zu lesen wären, geht es im Zusammenhang dieser Arbeit genau darum, eben diejenige Position zu umreißen, die besagten „Standard mimetischen, ‚realistischen' Erzählens des 19. Jahrhunderts voraussetzt", und sie in ihrer Wirkmächtigkeit ernst zu nehmen. Denn nur vor diesem ‚Standard' lassen sich die Erzählkrise und ihre poetologische Fortwirkung überhaupt verstehen und beschreiben. So geht es in dieser Arbeit nicht um die Erzählkrise als althergebrachtes Erklärungsmuster für experimentelle bzw. moderne Literatur, sondern als poetologisch gesehen enorm wirkmächtigen Topos der Literaturproduktion des zwanzigsten Jahrhunderts, zu dem es sich produktionsästhetisch bis heute zu verhalten gilt – wie auch immer das dann geschieht.

Die Benennungen der Erzählkrise sind so zahlreich, dass es an dieser Stelle geboten ist, ausdrücklich auf ihre Topik hinzuweisen, also darauf, wo sie zu finden sind.[21] Dabei handelt es sich zunächst um Zitate aus Romanen und Poetiken des frühen zwanzigsten Jahrhunderts. Die *belletristischen* Standardzitate, anhand derer die Erzählkrise üblicherweise demonstriert wird, stammen aus kanonisierten Erzählwerken der Klassischen Moderne, etwa aus Hugo von Hofmannsthals *Ein Brief* (1901),[22] aus Rainer Maria Rilkes Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910)[23] oder aus Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* (1930).[24] Denn die Krise des Erzählens war zunächst eine „Krisis des Romans" und entzündete sich – wie oben schon an Beispielen gezeigt – in Romanpoetiken an der Abgrenzung modernistischer Verfahren

---

20 Mit texturierten Texten bzw. „Texturen" meint Baßler „Texte ohne konsistente Strukturen", die „den Interpreten daher auf ihre Textur, auf den Stoff, aus dem sie gemacht, das Verfahren, nach dem sie hergestellt sind" (Baßler 1994, 12), verweisen.

21 Unter Topoi verstehe ich die im Artikel „Topik" des Reallexikons der deutschen Literaturwissenschaft beschriebenen „standardisierte[n] Argumentationsformen bzw. anerkannte[n] Darstellungsmuster, Themen und Wissensbestände" (Kühlmann/Schmidt-Biggemann 2007, 646).

22 „Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen. [...] [D]ie abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urtheil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze" (Hofmannsthal 1979, 462).

23 „Dass man erzählte, wirklich erzählte, das muß vor meiner Zeit gewesen sein. Ich habe nie jemanden erzählen hören" (Rilke 2010, 124).

24 „Und als einer jener scheinbar abseitigen und abstrakten Gedanken, die in seinem Leben oft so unmittelbare Bedeutung gewannen, fiel ihm ein, daß das Gesetz dieses Lebens, nach dem man sich, überlastet und von Einfalt träumend, sehnt, kein anderes sei als das der erzählerischen Ordnung! Jener einfachen Ordnung, die darin besteht, daß man sagen kann: ‚Als das geschehen war, hat sich jenes ereignet!' Es ist die einfache Reihenfolge, die Abbildung der überwältigenden Mannigfaltigkeit des Lebens in einer eindimensionalen, wie ein Mathematiker sagen würde, was uns beruhigt; die Aufreihung alles dessen, was in Raum und Zeit geschehen ist, auf einen Faden, eben jenen berühmten ‚Faden der Erzählung', aus dem nun also auch der Lebensfaden besteht. Wohl dem, der sagen kann ‚als', ‚ehe' und ‚nachdem'! Es mag ihm Schlechtes widerfahren sein, oder er mag sich in Schmerzen gewunden haben: sobald er imstande ist, die Ereignisse in der Reihenfolge ihres zeitlichen Ablaufes wiederzugeben, wird ihm so wohl, als schiene ihm die Sonne auf den Magen" (Musil 1992, 650).

zur literarischen Großgattung des späten neunzehnten Jahrhunderts, dem Roman des Poetischen Realismus.

> 1922 hat Otto Flake [...] die These entwickelt, daß die Zeit aufgrund der „atembeklemmend[en]" Dynamisierung des gesellschaftlichen Lebens nach einem „groß[en] Zeitroman" geradezu rufe, die Autoren ihn aber nicht zuwege brächten, weil ihnen die Fähigkeit abhanden gekommen sei, die Dinge in einer neuen „Ordnung" zu zeigen. Flakes Artikel trug die Überschrift *Die Krise des Romans*, und diese Überschrift wurde in den folgenden Jahren zu einem Reizwort für die Diskussion unter Romanautoren und Literaturkritikern. Walter Benjamin publizierte 1930 seine Rezension von Döblins *Berlin Alexanderplatz* unter dem Titel *Krisis des Romans*. Alfred Döblin entwarf Ende 1930, Anfang 1931 einen Essay mit einem Artikel zum Thema *Die Krisis des Romans*. Andere Autoren griffen die These von der „Krise des Romans" wenigstens beiläufig auf, Thomas Mann zum Beispiel 1926 [...]. Musil begann seine Aufzeichnungen mit der Feststellung, „daß die Erscheinungen die, man Krisis nennt, dauernde u[nd] stationäre" seien [...]. (Kiesel 2004, 315 f.)[25]

Ein ansonsten oft nicht weiter beachtetes Beispiel möchte herausgreifen: Musils erwähnte Notizen sind nur insofern ‚beiläufig', als sie nie zur Veröffentlichung gelangten, sie sind allerdings zahlreich und durchaus pointiert. In Musils Nachlass finden sich unter anderem eine mehrseitige Skizze von 1931 mit dem Titel „Die Krisis des Romans" (Musil 1978, 1408), ein Eintrag aus den späten 1930ern zur *„Romankrisis"* (Musil 1978, 843), und, in seinen Tagebüchern zwischen 1930 und 1938, eine weitere Notiz: *„Zur Krisis des Romans"* (Musil 1976, 862). Dem ersten dieser Beispiele entstammt Kiesels obiges Zitat, Musil notiert darin:

> Äußerlich ist die gegenwärtige Krise des Romans so in Erscheinung getreten.
> Wir wollen uns nichts mehr erzählen lassen, betrachten das nur noch als Zeitvertreib. [...]
> Das ist aber nun nicht ganz richtig. Kommunisten und Nationalisten und Katholiken möchten sich sehr gern etwas erzählen lassen. (Musil 1978, 1412)

Musils Einschränkung meint, dass gerade Gruppierungen, denen er eine ideologisch totalisierende, auf ganzheitliche Geschlossenheit zielende Weltanschauung unterstellt, die narrative Konfiguration, die solche Kohärenz produziere, nach wie vor schätzen. Damit erfasst er das Kernproblem der Erzählkrise: Traditionelles, realistisches Erzählen und seine ‚geschlossene' Handlung und Erzählwelten, seine ‚ganzheitliche' narrative Konfiguration wird als Repräsentation einer einheitlichen, in sich geschlossenen Wirklichkeit verstanden, was der zeitgenössischen Lebenswelt nicht mehr adäquat sei:

---

25 Zu den erwähnten Schriften über die ‚Romankrise' vgl. den Band *Theorie und Technik des Romans im 20. Jahrhundert,* 1972 herausgegeben von Hartmut Steinecke. Dort sind so gut wie alle relevanten und standardisiert zitierten Schriften zum Thema ‚Romankrise' versammelt. Vgl. auch Wolfgang Kaysers zusammenfassende literaturwissenschaftliche Schrift *Entstehung und Krise des modernen Romans* (1954). Für neuere Sekundärliteratur, die sich im engeren Sinn mit dem Konzept der Roman- oder Erzählkrise beschäftigt (bzw. damit operiert) vgl. Meyer-Sickendiek 2013.

> Um Musil zu paraphrasieren: Der moderne Romancier, der Künder der Krise, ist nicht bereit, die Öffentlichkeit mit Texten zu versorgen, die nationalen, politischen, geschichtsphilosophischen und heilsgeschichtlichen Erwartungen entsprechen. Denn solche Erwartungen, so könnte man in Musils Sinne fortfahren, beruhen auf dem Verlangen, etwas bestätigt zu bekommen, etwas, was man ohnehin kennt und von dessen Richtigkeit man überzeugt ist, so daß die zusätzliche Bestätigung, die man von der Literatur schwarz auf weiß erwartet, mehr der Stärkung des Selbstgefühls dient. Im Gegensatz dazu steht das literarische Werk, insbesondere der Roman, der sich solchen Bedürfnissen verweigert und seine Idee und Aufgabe darin sieht, nicht die Gewißheit, sondern den Zweifel zu verbreiten, nicht die Identifikation, sondern das Bewußtsein der kritischen Distanz. (Žmegač 1991, 270)

Bei der Darstellung der erzählkritischen Topoi wird neben den obigen Beispielen ansonsten standardmäßig auf Walter Benjamins „vielberufene[ ] These von der Unmöglichkeit des Erzählens in der Moderne" (Kiesel 1999, 171) aus seinem Aufsatz *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nicolai Lesskows* (1936) zurückgegriffen, weswegen sie hier noch einmal als besonders exemplarisch nachgezeichnet wird. Wie Helmuth Kiesel (1999, 171–180) nachweist, übernimmt Benjamin seine Thesen weitgehend aus Alfred Döblins poetologischem Aufsatz *Der Bau des epischen Werks* (1928), während Theodor W. Adorno seine ähnlich gelagerten Überlegungen im Aufsatz *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman* von 1954 niederlegt, zur selben Zeit also, in welcher er mit Gretel Adorno die Schriften – und auch besagten Aufsatz – Walter Benjamins edierte und 1955 veröffentlichte. Obwohl im Detail Unterschiede bestehen, ist es deshalb legitim, die Thesen Döblins, Benjamins und Adornos als einem gemeinsamen Kontext entsprungen zu betrachten. Benjamin führt die Erzählkrise unter anderem auf eine wachsende ‚Erfahrungsarmut' und eine sich angeblich auflösende gesellschaftliche Einbettung des Erzählens zurück. Benjamin stellt den Typus des (mündlichen, Erfahrungen und Ratschläge tradierenden) Erzählers demjenigen des des modernen ‚Romanciers' gegenüber, der rein schriftlich, von seiner Zuhörerschaft abgenabelt, und deshalb nicht mehr Benjamins archaischem Erzählerbegriff gemäß arbeite:[26]

> Der Erzähler nimmt, was er erzählt, aus der Erfahrung; aus der eigenen oder berichteten. Und er macht es wiederum zur Erfahrung derer, die seiner Geschichte zuhören. Der Romancier hat sich abgeschieden. Die Geburtskammer des Romans ist das Individuum in seiner Einsamkeit, das sich über seine wichtigsten Anliegen *nicht mehr exemplarisch auszusprechen* vermag […]. (Benjamin 1977 [1936], 443; meine Hervorhebung, T. L.)

26 Für eine genaue Auseinandersetzung mit den ideengeschichtlich zwar wirkmächtigen, aber sachlich eher problematisch begründeten Thesen Benajmins und deren Entwicklung vgl. Kiesel 1999, besonders 177–179. Benjamin legte seine Ideen schon 1930 in einer Rezension nieder, die sich auf Döblin bezog: *Krisis des Romans. Zu Döblins „Berlin Alexanderplatz"* (Benjamin 1972, 230–236). Diesen Text wandelte er später um und übertrug viele der Formulierungen auf Nikolai Lesskow, ein von Döblin denkbar verschiedener Autor.

Ob Benjamins vom modernistischen Isolationspathos um das „Individuum in seiner Einsamkeit" getragene Pauschalaussagen zutreffen oder nicht, ist hier eher unerheblich: Er hat damit neben anderen entscheidend dazu beigetragen, einen Gemeinplatz über die moderne Erzählkrise für die folgenden Jahrzehnte zu prägen.[27] Zu betonen ist aber, dass Benjamin eine wesentliche (und angeblich verloren gegangene) Funktion des Erzählens behauptet: etwas *exemplarisch* (bzw. exemplifizierend) erzählen zu können. Das ist (aus heutiger Sicht) keine völlig selbstverständliche Funktionszuweisung. Sie greift einen Punkt auf, der sich durch die gesamte Darstellungskrise des zwanzigsten Jahrhunderts zieht: Gültige Allgemeinaussagen über die Welt seien nicht mehr (oder jedenfalls nicht mehr problemlos) möglich, da sie einer unübersichtlichen, nur noch durch relativierbare Beobachterstandpunkte bestimmbaren Wirklichkeit nicht mehr *adäquat* sei.

Die oben angesprochene literarische Reaktion bestand dann darin, ‚angemessenere' Darstellungsmodi der Literatur für eine gegenüber des „Wirklichkeitskohärenz"-Modells des Realismus und Naturalismus veränderte Wirklichkeitserfahrung zu entwickeln.

> Die einzelnen literarischen Epochen unterscheiden sich voneinander nicht darin, dass die eine beispielsweise ‚wirklichkeitsnaher' wäre als die andere, sondern darin, dass sie unterschiedliche Wirklichkeitsbedeutungen bilden.
> Nun handelt es sich bei den älteren Literaturepochen (bis etwa zum Beginn des 20. Jh.) durchwegs um Wirklichkeitsdeutungen, die in einer gemeinsamen axiomatischen Vorstellung gründen. Es ist die Vorstellung, alles Seiende stehe letztlich in einem Sinnzusammenhang, die Wirklichkeit sei etwas Ganzheitliches, Kohärentes, es gebe eine übergreifende Einheit in der Vielheit des Geschehens. Wir wollen diese traditionelle Auffassung von ‚Wirklichkeit' als **„Wirklichkeitskohärenz"** bezeichnen. (Andreotti 2000, 28)

Die „Wirklichkeitskohärenz" Andreottis bindet sich vor allem an den Realismus und Naturalismus des neunzehnten Jahrhunderts. Ob Andreottis obige These etwa für die Romantik gelten kann, ist zweifelhaft (vgl. Žmegač 1991, 255), der hier relevante

27 Vgl. Schärf (2001, 17): „Walter Benjamin verlieh seiner 1930 erschienenen Rezension zu Alfred Döblins Romanwerk *Berlin Alexanderplatz* den Titel ‚Krisis des Romans'. Damit traf er nicht nur den besprochenen Text im Kern, sondern zudem ins Zentrum einer Diskussion um den Roman, die spätestens seit den ersten Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts voll im Gange war", oder auch Stierles affirmative Bezugnahme: „Dennoch treffen Benjamins Überlegungen über den Zusammenhang von Erfahrung und Erzählung einen Problemzusammenhang, der für die Tendenzen der modernen Historiographie ebenso von Belang ist wie für die moderne Entwicklung der literarischen Formen der Narration. Benjamins Feststellungen über die Krise des Erzählens als eine Krise der Erfahrungsbildung sind zweifellos für die Möglichkeiten gegenwärtiger Geschichtsschreibung wie narrativer Literatur von Belang. In beiden Feldern der narrativen Aneignung von Erfahrung und Wissen scheint die narrative Form in ein ‚Zeitalter des Mißtrauens' eingetreten zu sein" (Stierle 1979, 87). Die Wendung ‚Zeitalter des Mißtrauens' übernimmt Stierle dabei aus dem poetologischen Essay *L'Ère du soupçon* (1956) der *nouveau roman*-Autorin Nathalie Sarraute, vgl. Sarraute 1958.

Befund der Wirklichkeitskohärenz hinsichtlich des realistischen Romans wird in seiner Gültigkeit davon aber nicht beeinträchtigt.

Zur Debatte stehen, wenn man von der Erzählkrise spricht, immer die Erzähltechniken, die als typisch für den Poetischen Realismus gelten. Da die Erzählkrise sich zunächst an den Romanen des Poetischen Realismus abarbeitet, wurden dessen prototypische (das sind nicht zwingend hinreichende oder auch nur notwendige) Merkmale kritisiert. Was genau dieses immer wieder (und oft abwertend) als ‚traditionell', ‚konventionell' bezeichnete Erzählen schon um 1900 herum in den Augen der Kritikerinnen und Kritiker nicht mehr leistet, lässt sich am einfachsten negativ bestimmen – zum Beispiel durch die programmatische Manifestliteratur der Historischen Avantgarde. So kommt Moritz Baßler bei seiner Untersuchung zur avantgardistischen Kurzprosa der 1910er Jahre (*Die Entdeckung der Textur*) nach der Analyse einiger einschlägiger Avantgarde-Manifeste zum Schluss:

> In unser Vokabular übersetzt heißt das: die Prosa, die dem kunstprogrammatischen Diskurs der emphatischen Moderne entsprechen soll, darf weder traditionell (d. h. über Kausalität, Motivation, notwendigen Aufbau) strukturiert sein noch mimetisch *die* Wirklichkeit darstellen. (Baßler 1994, 59)[28]

Damit sind bündig auch die Bedenken der Erzählkrise benannt: Zunächst werden traditionell-realistische Erzählverfahren als einem bestimmten Wirklichkeitsmodell verpflichtet identifiziert. Da die Wirklichkeitswahrnehmung sich aber verändert hat, so die Diagnose der modernistischen Poetiker, taugen diese Erzählverfahren nicht mehr zur Darstellung dieser Wirklichkeit. Die von Baßler oben konzis mit ‚Kausalität, Motivation, notwendigem Aufbau' bezeichneten Merkmale, die aus erzählkritischer Position angegriffen (bzw. eher: unterlaufen) wurden, sind Eigenschaften, die für Texte des Realismus als besonders typisch empfunden wurden, und sie betreffen aus narratologischer Sicht eindeutig Phänomene wie Kohärenz und narrative Konfiguration. Dieser Gedanke ist auch schon bei Alfred Döblins Überlegungen von 1928 zu James Joyces *Ulysses* formuliert: „In das Bild von heute gehört die Zusammenhangslosigkeit [...] des Daseins überhaupt, das Flatternde, Rastlose. Der Fabuliersinn und seine Konstruktion wirken hier naiv. Dies ist der Kernpunkt der sogenannten Krisis des heutigen Romans" (Döblin 1966, 288). In dieser Skepsis gegenüber einer narrativen Konfiguration, die Zusammenhang oder Geschlossenheit suggeriert, liegt das Spezifische

28 Baßler synthetisiert aus Carl Einsteins avantgardistischer Programmschrift *Über den Roman* (1912), dass modernistische Erzählprosa „nicht deskriptiv", „nicht kausal" und „nicht psychologisch" zu sein habe: „Deskription, Kausalität und psychologische Motivation: diese drei Unmöglichkeiten moderner Prosa repräsentieren die Ansprüche und Strukturen der Prosa des 19. Jahrhunderts, insbesondere des Naturalismus und des Fin de Siècle, und damit – davon ist man überzeugt – die Grundprinzipien neuzeitlicher Rationalität schlechthin. [...] Dabei bleibt völlig unbestimmt, wie die komplementären Strukturen zu den damit verworfenen aussehen könnten" (Baßler 1994, 58).

der *Erzähl*krise gegenüber der allgemeineren *Sprach*- oder einer zumindest nominell nur gattungsbezogenen *Roman*krise:

> Das traditionelle Erzählen, das seiner eigenen Logik gemäß den Eindruck des Kontinuierlichen, Zusammenhängenden, kausal Verknüpften hervorruft, gerät für Autoren, die das Geschehen ihrer Epoche sprunghaft, disparat und beliebig finden, in auflösbaren Widerspruch zu den Erfordernissen einer zeitadäquaten Darstellungsweise. (Schramke 1974, 37)

Für die verschiedenen erzählkritischen Verfahren des modernen Romans, die narrative Konfiguration literarisch unterminieren, gibt es diverse Bezeichnungen: Es stehen dafür Ausdrücke wie Jakob Wassermanns Prägung der „Entfabelung",[29] wie „Roman des Diskurses" (Eisele 1984, 1)[30] oder „diskontinuierliches Erzählen" (Andreotti 2000, 180), um nur einige zu nennen. Christoph Bode spricht für die moderne Erzählprosa von der „Zersplitterung, Banalisierung oder extreme[n] Verlangsamung dessen, was einstmals ‚Handlung' war" (Bode 1988, 6). In gewisser Hinsicht, so lassen sich diese Äußerungen zusammenfassen, ist für den Roman der Moderne „der entscheidende Punkt die Destruktion der Fabel, der sorgfältig gegliederten Handlung mit ihren Entwicklungen und Wendungen, in denen das übersichtliche Nacheinander im zeitlichen Verlauf die Darstellung psychologisch leicht begreiflicher literarischer Helden ermöglicht" (Žmegač 1991, 256). Auch hier: Zur Debatte stehen unter anderem eine relativ einfache Vorstellung von narrativer Konfiguration, von als ‚geschlossen' empfundenen Plotstrukturen mit Anfang, Mitte und Ende, sowie deren realistische, also zeitlich und psychologisch leicht nachvollziehbare Darstellung. Was die erzählkritischen Positionen teilen, ist die Annahme, dass der ‚realistisch' verfahrende Roman – und folglich die für ihn typische narrative Konfiguration – Repräsentationen generiert, die dem ‚Wirklichkeitskohärenz-Modell' (vgl. oben Andreotti) verpflichtet seien.[31] Da die Wirklichkeit in der Moderne nicht mehr für kohärent, ganzheitlich, übersichtlich

---

29 „In den vielfältigen Spiegelungen disparater Einzelheiten präsentieren die Musterromane der zwanziger Jahre [...] ein irisierendes Bild von der Verwobenheit und Gleichzeitigkeit ungezählter Einzelschicksale und der Fraglichkeit aller Einzelmotivationen für den Fortgang der Geschichte. Wenn diese Darbietungsweisen des Romans, die Jakob Wassermann treffend seine ‚Entfabelung' nannte, als die zeitgerechte Reaktion der Epik auf eine veränderte Bewußtseinslage zu begreifen sind, so darf allerdings darüber nicht vergessen werden, daß nun eine tiefe und bald auch politische Kluft diese Romanliteratur von jener anderen abtrennt, die auf der Suche nach verlorener Geborgenheit gewaltsam einheitliche und vereinfachte Perspektiven wählt und ihrem Geschichtsbild mit dieser elementaren Reduktion zugleich die Zukunftssicherung zurückgewinnen will" (Lämmert 1985, 244 f.). Vgl. auch Kiesel 2004, 317–320.

30 In Anschluss daran ist auch vom „diskursive[n] Roman" (Petersen 1991, 182) oder der „Diskursivierung" des Romans (Schärf 2001, 6) die Rede – gemeint ist hier vor allem die Zerdehnung von handlungsfunktionalen Elementen zugunsten von essayistischen Einlagen oder einem Montage-Verfahren (wie bei Musils *Mann ohne Eigenschaften* respektive Döblins *Berlin Alexanderplatz*).

31 Hier sei vorwegnehmend darauf hingewiesen, dass die strukturellen Merkmale dieses realistischen Verfahrens natürlich nicht einfach mit ihrer Funktion in eins gesetzt werden können oder sollten –

gehalten wird, soll ihre *adäquate* Repräsentation dies auch nicht mehr sein: die mit Wirklichkeitskohärenz assoziierte narrative Konfiguration wäre dann poetologisch nicht mehr salonfähig: „Warum man nicht mehr linear erzählen kann? Weil das die Wirklichkeit – Wirklichkeit in einem existentiellen, wahrhaftigen Sinne, nicht im Sinne eines naiven Wahrnehmungsrealismus – Lügen strafen würde" (Rohde 2010, 191). Adorno hält 1954 durchaus typisch fest:

> Will der Roman seinem realistischen Erbe treu bleiben und sagen, wie es wirklich ist, so muß er auf einen Realismus verzichten, der, indem er die Fassade reproduziert, nur dieser bei ihrem Täuschungsgeschäfte hilft.[...] Das antirealistische Moment des neuen Romans, seine metaphysische Dimension, wird selber gezeitigt von seinem realen Gegenstand, einer Gesellschaft, in der die Menschen voneinander und von sich selber gerissen sind. In der ästhetischen Transzendenz reflektiert sich die Entzauberung der Welt. (Adorno 1974, 43)

Darauf, dass diese poetologische Position so erklärt im Prinzip wiederum selbst als ‚mimetisch' abbildend betrachtet werden kann (da eine ‚fragmentarische Wirklichkeit' eben auch ‚fragmentarisch' abgebildet wird), hat vor Adorno (1974, 43) 1921 schon Roman Jakobson hingewiesen (Jakobson 1969, 381). Jürgen H. Petersen fasst diese Denkfigur in *Mimesis –Imitatio – Nachahmung* so zusammen:

> Aber mancher mag in Döblins ‚Berlin Alexanderplatz' durchaus die Porträtierung Berlins in den [neunzehn]zwanziger Jahren und insofern eine literarische Nachahmung erblickt haben, obwohl von einer Kopie realer Verhältnisse, Vorkommen oder Personen ja keineswegs die Rede sein kann. (Petersen 2000, 262)

Die adäquatere Repräsentation soll aus Sicht der Modernisten deshalb eine sein, die die Konventionalisierung, also die automatiserten Zeichenumwandlungsprozesse zwischen Darstellung und Gegenstand sichtbar machen. Mit Bezug auf die oben dargestellten Schriften von Mauthner, Nietzsche und Hofmannsthal formuliert Kiesel:

> Die radikale Sprachskepsis, die in diesen Schriften zum Ausdruck kommt, erwuchs zunächst aus philosophisch begründeten Zweifeln an der traditionsreichen Adäquationstheorie, also der Vorstellung, daß es zwischen der wahrnehmbaren Welt, dem erkennenden menschlichen Geist und der darstellenden Sprache eine sachlogische Übereinstimmung gebe. (Kiesel 2004, 177)

Literarisch gewendet: Das immer wieder neu formulierte Problem realistischer Verfahren lässt sich auch als Problem des *automatisierten* Überganges von Textebene zu Darstellungsebene festhalten:

> Realistisch erzählte Texte sind durch eine metonymische Organisation der Sequenz gekennzeichnet, die ihr Verfahren unauffällig macht. In der Lektüre entsteht automatisch eine Darstellungsebene, und erst auf dieser setzt die Bedeutungsproduktion des Textes ein: Die literarische Semiose findet zwischen Darstellungs- und Bedeutungsebene statt. (Baßler 2015, 29)

---

was allerdings beinahe jede sich als modernistisch bzw. avantgardistisch verstehende Erzählliteratur während des ganzen zwanzigsten Jahrhunderts getan hat (vgl. Abschnitt 2.4.1.3).

Diese Automatisierung von erzählerischem Realismus gilt es für die Spielarten Nicht-Naiven Erzählens zu unterbinden: Der modernistische, erzählkritische Vorwurf ist, dass Literatur, die in und nach der Moderne weiterhin mit den bekannten, realistischen Erzählverfahren operiert, einen wesentlichen Mehrwert verfehle, den sie als Kunst eigentlich leisten müsste: die Entautomatisierung von schon eingespurten Wahrnehmungsweisen der Welt. Die einschlägigen Aussagen, laut denen ‚traditionelles Erzählen' nicht mehr adäquat sei, lassen sich auch auf diese Programmatik beziehen. Entautomatisierung ist ein traditionsreicher Begriff, der auf den russischen Formalisten Viktor Šklovskij und seinen bahnbrechenden Aufsatz *Die Kunst als Verfahren* (1916) zurückgeht. Šklovskij geht in seiner einflussreichen Schrift davon aus, dass bekannte, oft wiederholte Handlungen und Sinnesreize bis zu einem Grad automatisiert werden, bei dem wegen verminderter Aufmerksamkeit keine eigentliche Wahrnehmung mehr stattfindet: „Wenn wir uns über die allgemeinen Gesetze der Wahrnehmung klar werden, dann sehen wir, daß Handlungen, wenn man sich an sie gewöhnt hat, automatisch werden. So geraten z. B. alle unsere Angewohnheiten in den Bereich des Unbewußt-Automatischen [...]" (Šklovskij 1969, 12). Bei Šklovskij stellt Entautomatisierung – das Aufbrechen dieser automatisierten Abläufe, das Eröffnen einer (wieder) neuen Sichtweise auf einen schon bekannten Gegenstand – ein konstitutives Merkmal von Kunst dar. Entautomatisierung ist bei Šklovskij das, was Literatur von anderen Sprachformen grundlegend unterscheidet. Diese Entautomatisierung wird bei Šklovskij durch ein von ihm *Verfremdung* genanntes Verfahren erreicht:

> Und gerade, um das Empfinden des Lebens wiederherzustellen, um die Dinge zu fühlen, um den Stein steinern zu machen, existiert das, was man Kunst nennt. Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der ‚Verfremdung' der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert werden; die Kunst ist ein Mittel, das Machen einer Sache zu erleben; das Gemachte hingegen ist in der Kunst unwichtig. (Šklovskij 1969, 15)

Entautomatisierung leisten in Bezug auf Literatur demnach Verfahren, die eine leichte, verhältnismässig unangestrengte Aufnahme der Lektüre erschweren, indem sie die Aufmerksamkeit der Rezipientinnen und Rezipienten auf den eigenen Wahrnehmungsprozeß lenken, wie Christoph Bode mit einer von Karl Kraus (als Gewährsmann der Moderne) entlehnten Formulierung des ‚neuen Sehens' festhält: „Der Prozeß der Wahrnehmung wird durch solche ‚Verfremdung' erschwert, verlangsamt, erfordert erhöhte Aufmerksamkeit, resultiert aber gerade deshalb in einem ‚neuen Sehen'" (Bode 1988, 26).

Diese Diskussion um narrative Konfiguration, Realismus und dessen erkenntnistheoretisch adäquate Entautomatisierung hat sich im Verlauf des zwanzigsten Jahrhunderts unter jeweils neuen Vorzeichen mit teilweise erstaunlich strukturanalogen Argumenten wiederholt – eine diesbezügliche Übersicht mit Fokus auf das Thema

des biografischen Erzählens gebe ich unten in Abschnitt 2.5.4, weswegen hier nur ein Kurzabriss als Überleitung zum nächsten Kapitel gegeben wird. Ein besonders schlagendes Beispiel, das sogar die einzelnen, oben ausgeführten Formulierungen (herkömmlicher Roman, traditionelle Erzählweise, Krise des Erzählens) auf die avantgardistische Literatur der 1950er bis -70er appliziert, bietet Andreotti:

> In den sechziger Jahren beginnen eine Reihe von Autoren (P. Weiss, A. Schmidt, W. Hildesheimer, P. Handke, K. Bayer, H. Heissenbüttel, H. M. Enzensberger, O. Wiener, H. Fichte, [...]), teilweise unter dem Einfluss des ‚nouveau roman', mit der Form des Romans zu experimentieren, verzichten sie [sic] immer mehr auf das fiktionale Erzählen überhaupt. An die Stelle der herkömmlichen Romanfiktion tritt für sie die Aneinanderreihung sprachlicher Fertigteile, d. h. die Technik der Collage, die den Erzähler im ‚Material' fast ganz verschwinden lässt. Diese Radikalisierung des Bruchs mit der traditionellen, realistischen Erzählweise führt, von der Literaturkritik gerne als Krise des Erzählens apostrophiert, zum sog. **experimentellen Roman**, in Ahnlehnung an die Nouveau Romanciers häufig auch *Anti-Roman* genannt. (Andreotti 2000, 252)

Auch hier steht Entautomatisierung durch die Unterminierung narrativer Konfiguration als adäquate Ästhetik im Mittelpunkt. Im Folgenden wird vertieft, dass diese Denkfigur in Wechselwirkung zwischen Literatur und Geschichtsphilosophie in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts auch zentral für die Literatur der Postmoderne bleibt.

2.2.2 Das erkenntnistheoretische Problem narrativer Konfiguration

Der Zweifel an der erkenntnistheoretischen Adäquatheit narrativer Konfiguration blieb kein auf die fiktionale Literatur beschränktes Problem, sondern erreichte in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts im Zuge des *linguistic turn* Relevanz außerhalb literaturkritischer Debatten (vgl. Fulda 2003, 4). Wenn nämlich narrative Konfiguration unsere Wirklichkeit in dieser oder jener Weise ‚überformen' sollte, geriete damit das ganze Feld narrativ verfahrender Geschichtsschreibung unter erkenntnistheoretischen Generalverdacht. Anstoß der nachhaltigsten Debatten über diese Bedenken sind in den vergangenen Jahrzehnten die diesbezüglichen provokativ formulierten Thesen des Geschichtsphilosophen Hayden White geblieben. Solche Bedenken wurden in der Geschichtswissenschaft und -philosophie zwar schon vor White diskutiert (vgl. etwa Danto 1980 [1965] oder Whites direkten Vordenker Mink 1978). Hayden White ist inzwischen schlicht der bekannteste Exponent dieser Diskussion, was auch an seinen plakativen Thesen liegt. Obwohl Whites Position eigentlich weder die literarische Erzählkrise noch im engeren Sinne die postmoderne oder gegenwärtige Literatur betrifft, hat seine konstruktivistische „Tropologie" (vgl. White 1978a) wesentlichen Einfluss auf postmodernes historisches Erzählen im anglo- und germanophonen Sprachraum (vgl. u. Abschnitt 2.5.4).

2.2.2.1 Hayden Whites geschichtsphilosophisches Modell

Einführend möchte ich darauf hinweisen, dass Whites Position (wie ich sie verstehe) hier einfach ihrer Wirkmächtigkeit wegen dargestellt und *nicht behauptet oder vertreten* wird. Nach der Kurzdarstellung seines Theoriemodells und eines Standardeinwands wird synthetisiert, inwiefern Whites Thesen nicht als Theorievorlage, sondern als *Diskursphänomen* für die Skepsis gegenüber narrativer Konfiguration und postmoderner Literatur relevant ist. White beschäftigte sich jahrzehntelang mit den theoretischen Grundlagen der Geschichtswissenschaft und Historiografie. Anhand der narrativen historiografischen Großentwürfe des neunzehnten Jahrhunderts (Michelet, Ranke, Tocqueville und Burckhardt, vgl. White 1975) entwickelte er in seiner einflussreichen Schrift *Metahistory* (1975, deutsch 1991) das als „Tropologie" bekannt gewordene Modell, welches die Werke der genannten Historiker nach diversen Parametern klassifiziert.[32] Whites Interesse galt den seiner Meinung nach gängiger geschichtswissenschaftlicher Praxis ‚unterschwellig' bzw. ‚unterbewusst' („subliminal", vgl. White 1978c, 111) zugrunde liegenden Strukturmechanismen. Sein Ziel war, ein erhöhtes erkenntnistheoretisches Problembewusstsein der Geschichtswissenschaft gegenüber ihrem Gegenstand zu bewirken. Dazu gehörte die Annahme, dass Historiografie die Geschehnisse der Vergangenheit nicht einfach abbilde, sondern in höherem Maße konstruiere, als allgemein zugestanden werde. Die modernistische Kritik an ‚widerspiegelnden' Darstellungsmodi (diesmal außerhalb rein ästhetischer Diskurse) ist in dieser Vorstellung erkennbar mitangelegt.

2.2.2.2 Emplotment: Die Bedeutung der Form

Whites Hauptargument, das er über zahlreiche Aufsätze in verschiedenen Facetten darlegt, lässt sich in folgenden Schritten rekonstruieren und synthetisieren:

Whites These (1): *Narrativität erlegt Ereignissen eine Ordnung auf, stellt also etwas (ein Narrativ) zur Verfügung, das die bloßen Ereignisse als solche nicht besitzen.*

> Ausgangspunkt von Whites Überlegungen bildet die Einsicht, daß Ereignisse nicht von sich aus ein kohärentes Geschehen darstellen oder eine in sich abgeschlossene Geschichte ergeben, sondern daß Historiker ihre Gegenstände durch Sprache selbst konstituieren und Fakten zu einer Erzählung zusammenfügen: „The implication is that historians *constitute* their subjects as possible objects of narrative representation by the very language they use to *describe* them" [White 1978a, 2]. (Nünning 1999, 358)

Whites zunächst noch relativ unkontroverse Grundannahme ist, dass die rohen Fakten, also bloße Ereignisse in der Welt, nicht an sich narrativ sind, sondern erst (zum Beispiel von der Geschichtsschreibung) narrativiert werden. Narrativierung („narrativization", White 1980, 8) besteht für White aus zwei Operationen: Selektion

---

32 Für eine übersichtliche Darstellung von Whites sich fortlaufend verschachtelndem und oft kritisiertem Theoriegebäude, vgl. Rüth 2005, 16–22 und auch Schilling 2012a, 25–32.

und *Emplotment*.[33] Selektion meint dabei die Ereignisauswahl auf der *histoire*-Ebene (dazu gehört etwa auch die Setzung von Anfang und Ende einer historischen Erzählung). Emplotment, also die Tätigkeit, aus einer Ereigniskette einen Plot zu machen, betrifft eher die Ausgestaltung der *discours*-Ebene (wobei *plot* als narratologische Kategorie eigentlich zwischen *histoire* und *discours* angesiedelt ist, vgl. Kukkonen 2014). White betont besonders den konstruierenden Charakter, den das Emplotment faktischer Geschehnisfolgen habe:

> The events are *made* into a story by the suppression or subordination of certain of them and the highlighting of others, by characterization, motif repetition, variation of tone and point of view, alternative descriptive strategies, and the like – in short, all of the techniques that we would normally expect to find in the emplotment of a novel or a play. For example, no historical event is *intrinsically tragic*; it can only be conceived as such from a particular point of view or from within the context of a structured set of events of which it is an element enjoying a privileged place. (White 1978b, 84)[34]

White nimmt deshalb weiter an, Narrativität ‚überforme' unsere Wirklichkeit, da sie Eigenschaften (wie *closure*) habe, die den Ereignissen selbst nicht eignen: „[T]he historical account endows this reality with form […], imposing upon its processes the formal coherency that only stories possess" (White 1980, 23).

Whites These (2): *Diese narrative Ordnung hat eine bedeutungs- bzw. sinnstiftende Funktion.*

Dieses ‚Überstülpen' (vgl. Nünning 1999, 360) oder ‚Überformen' (vgl. Martínez/Scheffel 2003, 158) von Plotstrukturen auf faktische Geschehnisfolgen hat laut White eine bedeutungs- bzw. sinnstiftende Funktion: „The events must be not only registered within the chronological framework of their original occurence but narrated as well, that is to say, revealed as possessing a structure, an order of meaning, which they do *not* possess as mere sequence" (White 1980, 9). Diese Sinnstiftung entstehe, wie

33 Fludernik differenziert diese Operationen mit Bezug auf White und spricht von „the well-known discourse operations of narrativization: emplotment, teleology, causal explication and (non-obligatorily) stylistic and aesthetic literarization (reshuffling of the chronology, focalization, reader-oriented entertainment value, scenic dialogues, presenting character's consciousness, humorous asides, etc.)" (Fludernik 1994, 83).

34 Von diesem und einigen anderen der hier zitierten Aufsätze Whites gibt es keine deutsche Version, seine größeren Werke wurden hingegen übersetzt. Obwohl ich normalerweise nur dort fremdsprachig zitiere, wo keine Übersetzung verfügbar ist, zitiere ich wegen größerer terminologischer Konsistenz im Folgenden auch diejenigen Werke Whites im Original, die auf Deutsch erschienen sind. Damit wird auch der Tatsache Rechnung getragen, dass die Übersetzungen teilweise höchst unhandlich sind. So wird Whites zentraler, inzwischen auch im Deutschen gebräuchlicher Begriff ‚Emplotment' in der deutschen Version von *Metahistory* mit nicht weniger als drei verschiedenen Varianten übertragen, die auch noch als zweiteilige Wendung erscheinen, etwa als „Modellierung der Erzählstruktur" oder „Strukturierung der Handlung" (vgl. White 1991, 10).

sich etwa im Titel seines *The Content of the Form* (1987, deutsch 1990) andeutet, indem man als Rezipientin oder Rezipient in einer (zum Beispiel historiografischen) Erzählung ein bestimmtes bedeutungstragendes Handlungsmuster erkenne: Ereignisse

> are rendered comprehensible by being subsumed under the categories of the plot structure in which they are encoded as a story of a particular kind. They are familiarized, not only because the reader now has more *information* about the events, but also because he has been shown how the data conform to an *icon* of comprehensible finished process, a plot structure with which he is familiar as a part of his cultural endowment. (White 1978b, 86)

Diese Einordnung diene „to familiarize the unfamiliar" (White 1978b, 86), da bestimmte Handlungsmuster („plot structures") durch kulturelle Sedimentierung schon bekannt und mit einer bestimmten Bedeutung ausgestattet seien.[35] White benutzt (meistens) vier, angeblich auf sehr abstrakter Ebene den von ihm untersuchten Geschichtswerken zugrundeliegende, Handlungsmuster, welchen durch kulturelle Praxis jeweils eine schon bestimmte Bedeutung zukomme. Er entlehnt diese bedeutungstragenden, übergeordneten Handlungsmuster von Northrop Frye:[36]

> The fundamental meanings of all fictions, their thematic content, consist, in Frye's view, of the „pre-generic plot-structures" or *mythoi* derived from the corpora of Classical und Judaeo-Christian religious literature. According to this theory, we understand *why* a particular story has „turned out" as it has when we have identified its theme (Frye's translation of *dianoia*), which makes of it a „parable or illustrative fable." (White 1978b, 83)

Bei diesen ‚prägenerischen Plotstrukturen' handle es sich um vier kulturell sedimentierte, historisch gewachsene Muster, nämlich

> ‚Romance', Tragödie, Komödie und Satire [später in Farce umbenannt, T. L.] [...]. (1) *‚Romance'*, (der englische Ausdruck hat keine deutsche Entsprechung) ist eine Erlösungsgeschichte und erzählt die Selbstfindung eines Helden, der Hindernisse überwindet und sich von der Erfahrungswelt befreit – beispielsweise in der Geschichte von Parzival und dem Heiligen Gral. Die

35 Das ist relativ konsistent mit dem damaligen und heutigen Stand rezeptionsorientierter Schematheorie, vgl. Kaiser 1982 und Winkler 2012, obwohl White sich meines Wissens nirgends direkt auf schematheoretische oder kognitionswissenschaftliche Ansätze bezieht.

36 Er tut dies ohne weitere Grundlage als der impliziten Berufung auf die Autorität Fryes als Kulturwissenschaftler. Um aber einem offensichtlichen Standardeinwand zu begegnen, der sich gegen die eurozentrische Absolutsetzung dieser vier Erzählmuster richtet: White behauptet nicht, dass diese vier Schemata transhistorisch, transkulturell und universal gültig seien, was ihm oft unterstellt wird. Er weist im Gegenteil mehrfach auf die vorläufige, erweiterbare und kulturgebundene Natur dieser Kategorien hin (vgl. etwa das Zitat oben zur „Classical und Judaeo-Christian religious literature"). In seiner Analyse wendet er sie auch nur auf die besagten Geschichtswerke des neunzehnten Jahrhunderts an – gerechtfertigterweise, vorausgesetzt man akzeptiert die Prämisse, dass sich überhaupt eine limitierte Anzahl übergreifender bedeutungstragender Erzählschemata in einer Kultur herausbilden und durchsetzen kann. Andererseits zögert White in der Praxis selten, aus seinen konkreten Analysen universale und teilweise apodiktische Schlüsse zu ziehen.

> Handlungen von ‚romances' bestehen aus einem Kampf zwischen Gut und Böse und enden mit dem Sieg des Guten. (2) Den Gegentyp zur ‚romance' stellt die *Satire* dar […]. Sie schildert die unausweichliche Niederlage des Helden gegen widrige Umstände, böse Mächte oder den Tod. (3) Die *Komödie* drückt eine zumindest vorübergehende Versöhnung widerstreitender Kräfte aus, den temporären Triumph des Helden über seine Umwelt. (4) Auch die *Tragödie* macht ansatzweise eine Lösung von Konflikten deutlich, allerdings durch die resignative Einsicht in ihre Ursachen, die nur für den Beobachter und nur um den Preis der Vernichtung des Helden erfolgt. (Martínez/Scheffel 2003, 157).

Eine Pointe von Whites Theoriemodell ist, dass dieselbe faktische Ereignisfolge (etwa der Dreißigjährige Krieg oder Heinrich von Kleists Leben) narrativ verschieden (als Tragödie, als Komödie, als Farce, als *Romance*) konfiguriert werden kann, ohne dass „in" den Ereignissen und ihrer Abfolge ein definitiver Grund zu finden wäre, diese oder jene Emplotment-Variante als objektiv richtiger zu betrachten:

> Considered as potential elements of a story, historical events are value-neutral. Whether they find their place finally in a story that is tragic, comic, romantic, or ironic – to use Frye's categories – depends upon the historian's decision to *con*figure them according to the imperatives of one plot structure or mythos rather than another. The same set of events can serve as components of a story that is tragic *or* comic, as the case may be, depending on the historian's choice of the plot structure that he considers most appropriate for ordering events of that kind so as to make them into a comprehensible story. (White 1978b, 84)

Dabei räumt er ein, dass einige Geschehnisfolgen gesellschaftlich wohl nur unter bestimmten Erzählvarianten akzeptiert würden,[37] was aber nichts an ihrer grundsätzlichen Variierbarkeit ändert. Diese Annahmen münden in folgender Behauptung:

Whites These (3): *Diese auferlegte Bedeutung kreiert geschichtliche Wahrheit.*

Das Modell besagt, dass die Wahl dieser oder jener bedeutungstragenden Plotstruktur darüber bestimme, wie wir geschichtliche Ereignisse verständen und was sich folglich als geschichtliche Wahrheit durchsetze:

> In der zeitgenössischen Geschichtstheorie wird die Revolution, die von White ausgelöst wurde, oft mit dem *linguistic turn* in Verbindung gebracht. Das ist nur zu verständlich, da Whites zentrale These besagt, dass unser Verständnis von der Vergangenheit nicht nur danach bestimmt wird, wie die Vergangenheit war, sondern auch durch die vom Historiker verwendete Sprache, mit der er darüber spricht – oder, wie White es formuliert hat, historisches Wissen wird sowohl ‚gemacht' (durch die Sprache des Historikers) als auch ‚gefunden' (in den Archiven). (Ankersmit 2002, 14)

---

37 „True, [the historian] can misfire. I do not suppose that anyone would accept the emplotment of the life of President Kennedy as comedy, but whether it ought to be emplotted romantically, tragically, or satirically is an open question" (White 1978b, 84). Aus diesem Grund kommt White in einem anderen Aufsatz zum Schluss, dass die Operation narrativer Konfiguration (Emplotment) eine letztlich ideologische und deshalb moralisch bewertbare Handlung ist (das ist auch das Fazit seines Aufsatzes *The Value of Narrativity in the Representation of Reality* (White 1980).

Sieht man einmal von der fraglichen Richtigkeit der oben referierten Annahmen Whites ab, könnte man diese Thesen als moderaten Konstruktivismus einordnen, der die Textualität von Geschichte betont und aus heutiger Sicht nicht besonders kontrovers ist (vgl. Fulda 2003, 8). Wissenschaftstheoretische Brisanz erhält Whites Modell vor allem durch seine geradezu berüchtigte These, historiografische Narrativierung sei ein „poetic act" und „essentially fiction making",[38] etwa wenn er von Geschichtsschreibung als „verbal fictions" spricht:

> But in general there has been a reluctance to consider historical narrative as what they most manifestly are: verbal fictions, the contents of which are as much *invented* as *found* and the forms of which have more in common with their counterparts in literature than they have with those in the sciences. (White 1978b, 82)

Tatsächlich setzt White „narrative Konfiguration" prinzipiell mit „Fiktionalität" und „Literarizität" gleich (vgl. Rüth 2005, 21). Diese Gleichsetzung von „plot structure", „literary operation" und „fiction-making operation" scheint auf den ersten Blick schon deshalb abwegig, weil Narrativität selbstverständlich auch in nicht-literarischen und in nicht-fiktionalen Kontexten auftritt. Whites These ist – jedenfalls so formuliert – nicht haltbar, ohne die Differenzierungskraft zwischen fiktionalen und faktualen Diskursformen und damit einfach die Funktion des Begriffs *Fiktion* aufzugeben. Ein Großteil der Forschung begnügt sich mit dem Nachweis dieser begrifflichen Schwäche (vgl. dazu ausführlich Engler 1994; Fludernik 1994; Nünning 1999). Damit ist allerdings noch gar nichts über Whites Grundanliegen gesagt (vgl. Rüth 2005, 21): dass nämlich narrative Konfiguration als kognitives Mediationsinstrument (historische) Wahrheit in irgendeiner wissenschaftlich und grundsätzlich bedenkenswerten Weise modifiziere (vgl. Weimar 1990). Das ist eine von Fiktionalität oder Wahrheitswerten unabhängige Frage, die sich mit Adäquatheit beschäftigt.[39] Infrage wird nicht gestellt, ob es *wahr* ist, dass Kleists Leben aus diesen oder jenen Ereignissen besteht, sondern ob es in einer der besagten Plotstrukturen (Tragödie, Farce, *Romance*, Komödie – oder irgendeiner anderen) adäquat erzählt ist. Whites provokative Redeweise von Fiktionalisierung zielt offensichtlich auf den Hinweis ab, dass üblicherweise literarisch *konnotierte* narrative Techniken (etwa „characterization, motif repetition, variation of tone and

---

38 „The constitution of a chronicle as a set of events that can provide the elements of a story is an operation more poetic than scientific in nature. The events may be given, but their functions as elements of a story are imposed upon them – by discursive techniques more tropological than logical in nature" (White 1999, 9).

39 Whites Konstruktivismus besagt, Sprache sei „neither a free creation of human consciousness nor merely a product of environmental forces acting on the psyche, but rather the *instrument of mediation* between the consciousness and the world that consciousness inhabits" (White 1978d, 126). Mit dieser konstruktivistischen Position lehnt er sich an Louis Mink an: *Narrative Form as a Cognitive Instrument* (Mink 1978). Die Grundlage dieser Idee lässt sich auch schon bei Nietzsche finden, wie oben in Abschnitt 2.2.1 dargelegt wurde.

point of view, alternative descriptive strategies, and the like“, White 1978b, 84) unsere Vorstellung des tatsächlich Vergangenen formen helfen. White glaubt, dass narrative Funktionalisierung das, was später als (historische) Wahrheit gilt, entscheidend prägt:

> The same events can serve as a different kind of element of many different historical stories, depending on the role it is assigned in a specific motific characterization of the set to which it belongs. The death of a king may be a beginning, an ending, or simply a transitional event in three different stories. […] The historian arranges the events in the chronicle into a hierarchy of significance by assigning events different functions as story elements in such a way as to disclose the formal coherence of a whole set of events considered as a comprehensible process with a discernible beginning, middle, and end. (White 1975, 7)

White scheint hier die Vorstellung einer Tiefenstruktur narrativer Funktionen zu verfolgen: Erst in der narrativen Konfiguration nimmt ein bestimmtes Ereignis durch seine Position und sein Verhältnis zu anderen Ereignissen eine bestimmte Funktion und damit eine bestimmte Bedeutung an. Wenn man zum Beispiel das Leben Kleists als Tragödie erzählt, folgen daraus eine Reihe in der Gattung enthaltener narrativer Zusatzfunktionen, etwa die semantische Markierung seines Todes als letztlich *unvermeidliches*, da im generischen Handlungsmuster Tragödie so codiertes, Resultat konfligierender ‚höherer‘ Mächte.[40] Die ‚Unvermeidlichkeit‘ von Kleists und Henriette Vogels Doppelselbstmord wäre aber zunächst einfach eine (durch die narrative Formung, nicht durch explizite Wertung verursachte) Setzung der betreffenden Historikerin oder des betreffenden Historikers. Möglich wäre aber auch eine Erzählung von Kleists Leben als Farce.[41] Wenn White narrative Konfiguration mit Fiktionalisierung identifiziert, dann unter der konstruktivistischen Annahme, dass erstere die Bedeutung von historischer Wahrheit wesentlich konstruiert und modifiziert. Ob das so stimmt (bzw. welche Spielart des Konstruktivismus White verfolgt), sei hier dahingestellt.[42] Die narrativistisch-konstruktivistische Irritation scheint für White darin zu bestehen, dass erstens ein narratives Ordnungsmuster mit einer bedeutungsstiftenden Funktion auf eine ‚an sich‘ bedeutungslose Faktenmenge[43] appliziert wird. Zweitens verändert dieses Emp-

40 Mit Northrop Frye charakterisiert White eine der Grundfunktionen seiner abstrakten Tragödienstruktur damit, die menschlichen Bedingungen würden in ihr „asserted to be inalterable and eternal, and the implication is that man cannot change them but must work within them“ (White 1975, 9).

41 Das Handlungsmuster von Satire bzw. Farce charakterisiert White an einer Stelle als ein „drama dominated by the apprehension that man is ultimately a captive of the world rather than its master, and by the recognition that, in the final analysis, human consciousness and will are always inadequate to the task of overcoming the dark force of death, which is man’s unremitting enemy“ (White 1975, 9).

42 Für sowohl kritische wie auch konstruktive Beiträge zu White vgl. Ankersmit 2002 und Fulda 2003, Fulda 2008 und Fulda/Matuscheck 2009; für eine differenzierte Ablehnung von Whites Modell, die es nicht einfach auf begriffliche Schwächen reduziert, vgl. Frings 2008.

43 Narrativistische Konstruktivisten wie White und Ankersmit machen relativ viel Aufhebens darum, dass die Wirklichkeit ‚eigentlich‘ chaotisch und amorph sei, und jede menschliche Wahrnehmungs-

lotment per narrative Funktionalisierung die Elemente und stattet sie mit Bedeutung aus[44] (zum Beispiel macht ein tragisches Emplotment von Kleists Leben den faktischen Kleist eben zu einem ‚tragischen Helden', dass heißt, zu einem Menschen, der sich – so schreibt es die Gattung bzw. das Handlungsmuster vor – nur zwischen zwei negativen Optionen entscheiden kann). Und drittens gibt es jenseits ideologischer, weltanschaulicher Vorprägung der jeweiligen Historikerinnen oder Historiker keine objektive Begründung oder Autorität, eine wie auch immer gefasste Ereignisfolge entweder als nihilistische *Farce*, als *Tragödie* oder *Romance* oder *Komödie* zu schildern.[45]

Whites Thesen haben eine inzwischen unüberschaubare Forschungsliteratur nach sich und dabei einigen Zuspruch und noch mehr Kritik auf sich gezogen. Während die radikalsten erkenntnis- und fiktionstheoretischen Thesen Whites weitgehend abgelehnt wurden (vgl. Frings 2008), wird seine Leistung derzeit vor allem darin gesehen, auf die Analysierbarkeit von Historiografie hinsichtlich ihrer narrativen Machart aufmerksam gemacht zu haben (vgl. Fulda 2008). Eine weitere Betrachtung seiner konstruktivistischen Positionen ist nicht Thema dieser Arbeit. Für die Fragestellung dieser Arbeit interessiert an Whites Position weniger die ausgeuferte fiktionstheoretische Debatte oder sein etwaiger Einfluss auf die gegenwärtige Geschichtswissenschaft. Für meinen Zusammenhang relevant ist eine der gesamten Diskussion um die Richtigkeit oder Falschheit seiner Thesen *vorgelagerte* Frage: Unter welcher Voraussetzung kann man mit White narrative Konfiguration überhaupt als Problem für Wirklichkeitsdarstellung betrachten? Denn als solches wird sie taxiert: „Narrative becomes a *problem* only when we wish to give to *real* events the *form* of story. It is because real events do not offer themselves as stories that their narrativization is so difficult" (White 1980, 8).

---

darstellung immer schon eine perspektivierende Zusatzleistung darstelle. Diese Position ist bemerkenswerterweise derjenigen der Literatinnen und Literaten des *nouveau roman* genau analog (s. u.). Während die Position im literarischen und literaturwissenschaftlichen Bereich beinahe zu einem Allgemeinplatz geworden ist, ist sie bei den von White angesprochenen Geschichtswissenschaften unbeliebt: Frings etwa kritisiert narrativistisch-konstruktivistische Annahmen mit dem Hinweis, man müsste dann konsequenterweise „kausale Verursachungen in der Welt ablehn[en] – denn diese würden bereits mehr als ein amorphes Datenchaos begründen" (Frings 2008, 157, Fußnote 67). Frings übersieht dabei jedoch, dass es um diese Kausalzusammenhänge betreffende *Bedeutungs*zuweisungen geht, die sich auch aus reinen, zweifelsfrei rekonstruierten Kausalketten selbst nun einmal nicht ergeben.

44 Dieser Gedanke spielt durchaus noch eine tragende Rolle in bestimmten narratologischen Zusammenhängen: „Other critics, foregrounding plot as structure, distinguish sets of plot types that correspond to basic elements of human experience and shape them into patterns [...]. In this conceptualisation, plot also has strong ideological salience because it might rehearse particular patterns of thinking in readers and endorse particular gender roles, group identities and parameters of ethical behaviour implied by these plots [...]" (Kukkonen 2014).

45 „There is no necessity, logical or natural, governing the decision to emplot a given sequence of events as a tragedy rather than as a comedy or romance. Are there intrinsically tragic events, or does it depend upon the perspective from which they are viewed? To emplot real events as a story of a specific kind (or as a mixture of stories of specific kinds) is to trope those events" (White 1999, 9).

Demnach erscheint wie in den oben dargestellten Poetiken der Erzählkrise auch bei White der Gedanke einer narrativen Ordnungsoperation der Wirklichkeitsdarstellung als Problem der Erkenntnistheorie. Der Kritikpunkt ist hier wiederum das (auf einer ästhetischen Korrespondenztheorie basierende) repräsentatorische Adäquatheitsproblem von Naivem Realismus, wenn White ‚naives Erzählen' unterstellt: „Historians in general, however critical they are of their sources, tend to be naive storytellers" (White 1975, 8, Fußnote 6). Relevant für mein Thema ist von obiger Auseinandersetzung vor allem, dass es in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts eine fachübergreifende Debatte gab, die sich im Kern um den erkenntnistheoretischen Status von narrativer Konfiguration – im Sinne einer bedeutungsgenerierenden ‚Überformung' – dreht(e). Sieht man von der fiktionstheoretischen Debatte (die teilweise Whites seiner Sache abträglichen plakativen Äußerungen geschuldet ist) ab, dann hat die Diskussion vor allem Probleme behandelt, die sich mit folgenden Thesen skizzieren lassen: (a) Geschichtsschreibung sei narrativ konfiguriert und konstruiert, (b) narrative Konfiguration ‚überforme' die nicht ‚an sich' narrativ strukturierte Wirklichkeit und konstruiere so historische Wahrheit, und (c) diese Überformung sei inadäquat und deshalb ein erkenntnistheoretisches Problem.

2.2.2.3 Geschichtstheorie und postmoderne Literatur

Die Annahme, dass eine objektive narrative „Standardversion" (Fulda 2008) über faktisches historisches Geschehen nie zur Verfügung steht (bzw. stehen kann), hat sich mit White sowohl für die Geschichtswissenschaft wie auch für die spät- und postmoderne Literatur (besonders ihrer Varianten des Historischen Romans) als enorm einflussreich erwiesen (vgl. Schilling 2012a, 25–32). Historie ist – so der heutige Forschungskonsens – nicht beliebig, aber wesentlich narrativ und sprachlich konstruiert (vgl. Fulda 2008). Ansgar Nünning fasst die für die literarische Postmoderne prägende erkenntnistheoretische Situation – notabene mit symptomatischem Rückgriff auf die Naivitätsvokabel – wie folgt zusammen:

> Als Beispiel sei die moderne Geschichtstheorie angeführt, die seit dem *linguistic turn* nicht mehr von einem naiven historischen oder erkenntnistheoretischen Realismus ausgeht:
> it does not presuppose that events have a natural, organic coherence or an intrinsic significance which is potentially reproducible or recoverable through the medium of a narrative discourse. Rather, it presupposes that the defining identity or significance of particular events, as well as the intelligible coherence between different events, are not inherent to actuality, but continuously come into existence as a product of the many different representations which are given of it. [Rigney 1990, 12]
> Die darin zum Ausdruck kommende Einsicht in die sinn- und kohärenzstiftende Funktion sprachlicher Repräsentation verweist auf die in der modernen Geschichtstheorie inzwischen weithin akzeptierte Einsicht, daß der Diskurs des Historikers nicht vergangenes Geschehen objektiv abbildet, sondern daß auch die Geschichtsschreibung narrative Konstrukte erzeugt. [...] Mit der Einsicht der Konstruktivität aller Beschreibungen wird dem Glauben an die Möglichkeit, vergangene oder gegenwärtige Wirklichkeit könne ‚originalgetreu' dargestellt werden, eine eindeutige Absage erteilt. (Nünning 1995, 52)

Besonders sichtbar ist diese Einsicht natürlich an den generischen Entwicklungen historischen und (literar-)biografischen Erzählens (vgl. Nünning 1995, 2000 u. 2002) seit der Postmoderne:

> Die Veränderungen im Genre des historischen Romans zeugen ihrerseits davon, daß das Verhältnis zwischen Geschichtsschreibung und Dichtung in der Postmoderne problematisch geworden ist. Sowohl narrativistische und konstruktivistische Ansätze in der Geschichtstheorie als auch innovative Erscheinungsformen des historischen Romans und des Geschichtsdramas haben die herkömmliche Unterscheidung von Historiographie und Literatur nachhaltig unterminiert. (Nünning 2002, 542)

Hayden Whites Impulse sind jedoch für die vorliegende Arbeit nicht primär als theoretisches Vorbildmodell, sondern als historisierbares Diskursphänomen, als Topos, wichtig: Sie beeinflussen einerseits seit Jahrzehnten maßgeblich die Geschichtstheorie, andererseits besteht in der Forschung Einigkeit darüber, dass die von White für die Geschichtstheorie aufgeworfenen erkenntnistheoretischen Probleme hochrelevant für die Poetologie der postmodernen Literatur sind:

> It is interesting that the work of Hayden White has arguably had more impact in literary than in historical circles. By opening history up to the rhetorical strategies of narrative, White has also raised questions that contemporary fiction has been asking. What constitutes the nature of reference in both history and fiction? (Is it the same? Totally different? Related?) How exactly does language hook onto reality? What our literary theory, our literature, and our philosophy of history are doing these days is becoming part of an already existing and now general problematizing of the entire idea of reference. (Hutcheon 1988, 143 f.)

Angesichts der Tatsache, dass White seine Konzepte gerade nicht aus der Geschichtstheorie, sondern aus der Kultur- und Literaturwissenschaft entlehnt und ein wesentlicher Aspekt der literarischen Moderne die erkenntnistheoretisch problematisierte Auseinandersetzung mit narrativer Konfiguration war, ist seine Wirkung auf die literarische Diskussion vielleicht weniger überraschend (und sicherlich wechselseitiger), als Hutcheon hier annimmt. Hutcheons Beobachtung gilt auch für den deutschsprachigen Raum.[46] Seit dem Erscheinen von *Metahistory* drehte sich jede Diskussion über historisches Erzählen (und seiner speziellen Ausprägung in vielen postmodernen Romanen) um die von White aufgeworfenen Thesen.[47] Die deutschsprachige Literaturwissenschaft nahm diesen Impuls mit Geppert (1976) schon relativ früh auf:

---

46 Für eine frühe, repräsentative Rezeption Whites durch die (romanistische, aber) deutschsprachige Literaturwissenschaft vgl. Kocka/Nipperdey 1979, darin besonders den Beitrag von Stierle (1979).

47 Vgl. besonders die hier chronologisch aufgereihten Sammelbände *Geschichte – Ereignis und Erzählung* (Koselleck/Stempel 1973), *Theorie und Erzählung in der Geschichte* (Kocka/Nipperdey 1979), *Geschichte als Literatur* (Eggert/Profitlich/Scherpe 1990), *Fakten und Fiktionen* (Von Zimmermann 2000), *Literatur und Geschichte* (Fulda/Tschopp 2002).

> Die historischen Erkenntnis- und Darstellungsverfahren, wo sie bewußt gehandhabt und kritisch reflektierend relativiert werden, entgehen der ‚Verführung narrativer Harmonisierung' [vgl. Szondi 1973: *Für eine nicht mehr narrative Historie,* T. L.], das heißt: der Gefahr ästhetischer Konsistenz. (Geppert 1976, 177)

Auch dieses Zitat zeigt in typischer Weise, dass narrative Konfiguration als ‚verführende' Harmonisierung, ‚gefährliche' (lies: ‚die Wirklichkeit auf suggestive Weise inadäquat erfassende') Konsistenz- oder besser „Kohärenz"-Bildung (Weimar 1990, 33; Geppert 2009, 151) und damit als erkenntnistheoretisch inadäquater Darstellungsmodus bewertet wurde. Was oben mit Hinweisen auf die Erzählkrise der Klassischen Moderne, dem *nouveau roman* der Nachkriegszeit (vgl. Robbe-Grillet 1958; Robbe-Grillet 1966; Schmid-Bortenschlager 1985; Küpper 1987), der daran anschließenden Neoavantgarde der 1970er Jahre sowie der geschichtstheoretischen Diskussion (White) gezeigt wurde, ist, dass die Skepsis gegenüber literarischem Erzählen seit dem frühen zwanzigsten Jahrhundert einen gemeinsamen Nenner hat: nämlich narrative Konfiguration als erkenntnistheoretisch inadäquaten Darstellungsmodus. Dazu passt, dass bei White ein relativ einfacher, von *closure* geprägter Begriff narrativer Konfiguration vorherrscht:

> One might also make explicit what is not thematized as such in White: narrativization is closest to fictionalization in the sense of a dubious departure from, or distortion of, historical reality when it conveys relatively unproblematic closure […]. Indeed, White sometimes tends to identify narrative with conventional or formulaic narrative involving closure and to move from this limited identification to a general critique of narrative. […] In any case, White's critiques of narrative are most convincing when applied to conventional narratives (or the conventional dimension of narrative) seeking resonant closure, and his claims about the possible role of experimental narrative with respect to historiography are often thoughtprovoking even when he does not show precisely how they might be applied or enacted. (LaCapra 2014, 16)

LaCapra nimmt hier eine Idee auf, die etwa auch der Historiker Golo Mann im Rahmen der Debatte um eine ‚neue' Geschichtsschreibung einforderte, nämlich die erzählkritischen Neuerungen des modernistischen Romans als Anregung für eine erkenntnistheoretisch adäquatere Historiografie aufzunehmen: „Noch kein Historiker hat versucht zu schreiben wie Dos Passos oder Döblin oder Joyce; noch keiner Auflösung durch Auflösung zu meistern versucht", wie Mann (1973, 121) pointiert formulierte und es dann ebenfalls nicht versuchte. Auf Narrativität bezogen ähneln sich die hier aufgeführten poetologisch-geschichtstheoretischen Problemstellungen: *Realistische Erzählprosa mit wohlgeformten Plots* gilt als nicht adäquater Darstellungsmodus einer wie auch immer gefassten ‚Wirklichkeit' – entweder aufgrund einer Widerspiegelungsästhetik oder wegen einer den Darstellungskonventionen angelasteten mangelnden Entautomatisierung (vgl. Abschnitt 2.2.1). Meine These ist deshalb, dass die Erzählkrise in ihren diversen Ausformungen nicht in erster Linie eine Sprach- bzw. Referenzkrise ist, sondern Ausdruck einer generellen Repräsentations- bzw. Darstellungskrise. Es zeigt sich, dass Aspekte der modernen Erzählkrise in der zweiten Hälfte

des zwanzigsten Jahrhunderts eine transdisziplinäre Wirkung entfalteten, von der die nicht-fiktionalen Diskursformen der Historiografie in besonderem Maße betroffen waren. Diese Ausführungen sind für mein Thema nötig, um die von der Erzählkrise geprägte Situation zu verstehen, in der Helmut Krausser in den späten 1980er und frühen 1990er Jahren beginnt, historische und biografische Schreibweisen in seine fiktionalen Erzähltexte einzuarbeiten. Die poetologische Konstellation, die Krausser zur Beginn seines Schreibens vorfand, wird in den nächsten Kapiteln ausgeführt, bevor die hier ausführlich dargelegten Aspekte gebündelt und auf das Phänomen der biografischen Schreibweisen bei Krausser zurückgeführt werden (Abschnitt 2.5.5).

2.3 Die „Wiederkehr des Erzählens“

Bis hierher wurde ein Hauptaspekt der poetologischen Diskussion des zwanzigsten Jahrhunderts skizziert, nämlich die von einem erkenntnistheoretischen Paradigmenwechsel verursachte Erzählkrise und deren Auswirkung auf die empfundene (Nicht-) Adäquatheit bestimmter Darstellungsmodi. Dass die moderne Erzählkrise auch im späten zwanzigsten Jahrhundert ein leitendes Konzept poetologischer Diskussionen im deutschsprachigen Raum blieb, zeigt ein schon namentlich mit der Erzählkrise unmittelbar verbundenes literaturgeschichtliches Phänomen: die „Wiederkehr des Erzählens“ im späten zwanzigsten Jahrhundert. Die Denkfigur, das Narrative sei infolge der erzählkritischen Moderne des frühen zwanzigsten Jahrhunderts in künstlerischen Kontexten in eine Krise geraten und ‚verschwunden‘ (oder vorsichtiger: zurückgegangen) und im Verlauf der 1970er und -80er Jahre ‚wiedergekehrt‘, kann heutzutage als Gemeinplatz der deutschsprachigen Forschungsliteratur bezeichnet werden. Diese Entwicklung wurde zunächst als ‚neues Erzählen‘ bezeichnet, womit einerseits eine Abkehr von den modernistischen Verfahren gemeint war, die infolge der Erzählkrise auch in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts den deutschsprachigen Literaturdiskurs beeinflussten, wie Helmut Kreuzer (mit Bezug auf Volker Hage) prägnant umreißt:

> Ein ‚neues Erzählen‘ entschlägt sich der modernistischen Skrupel, daß Erzählen eigentlich nicht mehr möglich sei. Es informiert wie ein gut recherchiertes Sachbuch, steckt voller literarischer Anspielungen (und bedient damit das akute philologische Interesse an „Intertextualität“); es unterhält und fesselt, gehorcht den „Gesetzen des Gefallens“, liebt das fiktive Verbrechen (außerhalb der Reichweite von Vernunft und Gewissen), bringt Bestseller hervor und kann eskapistische Funktionen erfüllen. Trotz alledem wird es von der Kritik goutiert, z. T. gefeiert. (Kreuzer 1996a, 20 f.)

Kreuzer hält dabei fest, dass sich diese Positionszuordnungen nicht zuletzt literaturkritischen, kommerziellen und feldtheoretisch erklärbaren Grabenkämpfen von Autorinnen und Autoren verdanken,

> die auf dem schmalen „Marktsegment" der Literatur „aufrichtig verfeindet gegeneinanderlaufen: die sogenannten Konstruktivisten, Innerlichkeitsanwälte, sensiblen Kulturpessimisten auf der einen und die Realisten, *story teller*, Neuamerikaner und Pop-Reporter auf der anderen Seite" [Zitat von Maxim Biller, T. L.]. Die erstgenannte Richtung, für die Realismusbegriff nach wie vor „obsolet" ist, wirft der zweiten vor, daß es ihr nur auf den Markterfolg ankomme; die zweite wirft der ersten vor, daß ihre Probleme „belanglos" seien [...]. (Kreuzer 1996b, 412)

Einen von vielen typischen Rückblicken auf diese Pendelbewegung des angeblich obsolet gewordenen und dann wiedergekehrten Erzählens findet man bei Wittstock, welcher Mitte der 1990er Jahre die Situation deutschsprachiger Literatur kritisch so darstellt:

> Es könne heute keine Erzähler alter Schule mehr geben, so lautet eine geläufige literaturkritische Überzeugung, denn deren Schreibweise entstamme einer Welt, in der Erfahrungen von Generation zu Generation weitergereicht werden konnten. Unsere Welt dagegen, in der die weltanschaulichen Ordnungen zerschlagen seien, kenne solche gültigen Erfahrungen nicht mehr. Nicht der große epische Atem sei unserer Zeit angemessen, sondern ein Autor müsse – und an dieser Stelle wird dann gern Walter Benjamin zitiert – „das Individuum in seiner Einsamkeit" beschreiben, das sich „über seine wichtigsten Anliegen nicht mehr exemplarisch auszusprechen vermag, selbst unberaten ist und keinen Rat geben kann." Der Ausgangspunkt dieser Überlegungen ist gewiß richtig, an der Unüberschaubarkeit der Moderne kann kein Zweifel sein. Doch die Schlußfolgerung wird von vielen hervorragenden epischen Werken neueren Datums unübersehbar widerlegt. (Wittstock 1995, 29)

Die Wiederkehr des Erzählens geht zusammengefasst von Folgendem aus: Im deutschsprachigen Raum gibt es ab den späten 1980er Jahren eine literarische Tendenz, die im Wesentlichen sprachfixiert ist, und eine andere, die in betonter Abgrenzung dazu wieder ‚genuin erzählerisch' – gemeint ist meistens: plotorientiert und darstellungsrealistisch – verfährt, aber trotzdem in gewisser Hinsicht die moderne Sprach- und Erzählskepsis verinnerlicht hat und mitberücksichtigt. Das seit der Klassischen Moderne als ‚Erzählkrise' bezeichnete immer wieder neu formulierte Unbehagen gegenüber dem traditionellen Erzählen ist auch in der Postmoderne und der sogenannten Wiederkehr des Erzählens nicht verschwunden (vgl. auch Rohdes konzise Übersicht des Diskurses von literarischer Darstellungsskepsis seit der Klassischen Moderne in Rohde 2010, 188–192, und die entsprechenden Darstellungen in Förster 1999, 50 f.). Vielmehr lässt sich die Wiederkehr des Erzählens nur vor dem Hintergrund dieses Unbehagens bzw. der im deutschsprachigen Literaturdiskurs oft vertretenen ästhetisch-programmatischen Position, es sei problematisch, „traditionell" zu erzählen, verstehen. Wenn von einer Wiederkehr des Erzählens die Rede war, zeigt dies eindeutig, dass hier noch die alten Wertungskriterien der modernistischen Erzählkrise mitgedacht wurden, wie viele Beispiele deutlich machen:

> War der moderne Roman der siebziger und achtziger Jahre durch den Verdacht der Autoren geprägt, das Erzählen einer Geschichte sei trivial und überholt, so setzt in den neunziger Jahren, vor allem in ihrer zweiten Hälfte, eine Renaissance, ja eine neu gewonnene Unbefangenheit des

> Erzählens, verbunden mit einem neuen Vertrauen in die Fiktion, ein. [...] In Bezug auf künftige Romane gilt es freilich festzuhalten, dass letztlich nur ein Erzählen, das die Errungenschaften der literarischen Moderne mit einbezieht, die Voraussetzung dafür bildet, dass ein Werk nicht nur ein kurzzeitiger Saisonerfolg bleibt, sondern dauerhafte Wirkung entfaltet. (Andreotti 2000, 253)

Zur Erinnerung: Das „traditionelle", oft auch „herkömmlich" genannte Erzählen wird ungefähr mit den Erzählkonventionen gleichgesetzt, die den literarischen Realismus des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts ausmachen und lässt sich deshalb, wie oben in Abschnitt 2.1.2 ausgeführt, am besten mit der Prototypentheorie als variables Cluster typischer Eigenschaften realistischen Erzählens des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts verstehen.

Die Wendung „Wiederkehr des Erzählens" spielte seit ungefähr 1980 in mehreren Diskussionen über poetologische und paradigmatische Wechsel deutschsprachiger Literatur eine Rolle. Eine frühe relevante Diskussion wurde von Volker Hages *Wiederkehr des Erzählers* (1982) eingeläutet, die noch in keinem Verhältnis zu postmoderner Literatur stand: „Neue Autoren begannen [in den frühen 1970er Jahren, T. L.] mit einer Selbstverständlichkeit umfangreiche Romane zu schreiben, als habe es niemals eine Krise des Erzählens gegeben" (Hage 1982, 21). Doch die Denkfigur ist zumindest im literaturbetrieblichen Kontext sogar noch älter als Hages Formulierungen:

> Die Rückwendungen zum Realismus werden in der Öffentlichkeit mit der entsprechenden Erleichterung gewürdigt: „Es darf wieder erzählt werden", so fasst der Werbespruch des Suhrkamp Verlags 1972 die Debatten der [19]60er Jahre (ironisch) zusammen. (Schönthaler 2011, 55)

Hages Schrift ist trotzdem die Grundlage des Folgenden, da sie die modernistische Skepsis der experimentellen Literatur seit den 1950er Jahren gegenüber der Repräsentationsfähigkeit von Sprache und ihr konsequentes Favorisieren von formal experimenteller vor realistischer Literatur zwischen 1945 und 1980 in den Blick nimmt, also im Wesentlichen die Folgen der Erzählkrise für die zweite Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts nachzeichnet: „Ein Aufsatz aus dem Jahr 1972 trägt den Titel ‚Die Exekution des Erzählers'. Das war die Formel, unter der sich für [Kurt] Batt die Experimente der [neunzehn]sechziger Jahre summieren ließen" (Hage 1982, 9).[48] Hages These einer Kontinuität des modernistischen poetologischen Unbehagens gegenüber ‚ordentlichem Erzählen' in deutschsprachiger Literatur auch nach 1945 ist aus heutiger Sicht etabliert.[49] Nikolaus Förster führte in einem zweiten Schritt diesen Ansatz an Hages

---

48 Für ausführlichere Darstellungen vgl. Hage 1982; Ortheil 1991, 36–51, sowie besonders prägnant Förster 1999, 3–6. Neben Batts kämpferischem Titel (vgl. Batt 1974) ist es auch beinahe obligatorisch, Michael Scharangs experimentellen Band *Schluß mit dem Erzählen und andere Erzählungen* (Scharang 1970) zu erwähnen, um schlagwortartig die wiederaufgeflammte Erzählkritik der 1970er Jahre zu erfassen.

49 Vgl. Balzer/Denkler/Eggert/Holtz: *Die deutschsprachige Literatur in der Bundesrepublik* Deutschland (1988), besonders das Kapitel zu den 1950er Jahren: „Das Mißtrauen gegenüber den Fiktionen,

Prägung der ‚Wiederkehr' fort. Försters *Die Wiederkehr des Erzählens* (1999) kann als die Arbeit betrachtet werden, die diese Bezeichnung zwar nicht erfunden, aber im deutschsprachigen Raum endgültig etabliert hat. Darin analysiert Förster Texte, die heute als paradigmatisch für die deutschsprachige Erzählliteratur des ausgehenden zwanzigsten Jahrhunderts betrachtet werden[50] und subsumiert unter der Wendung ‚Wiederkehr des Erzählens' Texte,

> die scheinbar naiv Geschichten erzählen, indem sie Hauptfiguren einführen, mit durchgängigen Handlungen aufwarten, phantastische Elemente integrieren sowie Spannung und Unterhaltung bieten. Statt den Erzählfluß ständig zu unterbrechen und die Selbstreflexivität der Texte auf diese Weise zu forcieren, treten geradezu verpönte ästhetische Merkmale wieder in den Vordergrund: Linearität, Kohärenz und ästhetische Geschlossenheit. (Förster 1999, 2)

Förster etabliert auch eine *Funktionalisierung* dieser Wiederkehr des Erzählens, welche realistische Verfahren auf eine Weise einsetze, die deren Konstruiertheit vorführe: „Gerade die Texte der *Wiederkehr des Erzählens* konstituieren narrative Ordnungen, die – wenn auch nicht an der ästhetischen Oberfläche – *in ihrer Konstruiertheit vorgeführt* und auf diese Weise destruiert werden" (Förster 1999, 10). Kern dieser Denkfigur ist, dass das wiedergekehrte Erzählen nicht mehr ‚naiv' sei, dass es sich bei der Verwendung realistischer Erzähltechniken nicht (unbedingt) um eine epigonal rückwärtsgewandte, poetologisch oder ästhetisch reaktionäre Bestrebung handle. Diese Diskussion wurde überwiegend mit Vokabeln der Literaturkritik geführt, transiert(e) aber regelmäßig in literaturwissenschaftliche Arbeit (vgl. oben Abschnitt 2.1.1). Eine wirkmächtige Bestimmung findet sich bei Förster:

> Statt weiterhin an der Aporie der Unmöglichkeit des Erzählens zu scheitern, machen die Texte [...] quasi aus der Not eine Tugend. Sie suspendieren das Authentizitätspostulat, akzeptieren mimetische Strukturen bewußt als Bestandteil des Kunstwerks und machen sie zur Grundlage einer Rekonstruktion des Erzählens. Solch eine Loslösung vom Adorno'schen Materialbegriff, den Kategorien des Authentischen und Avancierten, eröffnet der Literatur neue Möglichkeiten: Stoffe, Themen, aber vor allem auch Formen, also Stile und Gattungsschemata, stehen der Literatur zur freien Verfügung, ohne daß sie als solche von vornherein einem „Materialstand" zugeordnet werden könnten. Angesichts dieses veränderten Literaturverständnisses wird es problematisch, die Texte als *naiv oder restaurativ* zu brandmarken, da solch eine Kritik exakt von den Prämissen ausgeht, die in Frage gestellt werden. (Förster 1999, 56)

---

die Realität widerspiegeln sollen, aber es nicht mehr zureichend können, müsse zu einer Verlagerung der Schwerpunkte und des Selbstverständnisses des Romanciers führen. Das ist die [damals] allgemeine, theoretisch unwidersprochene Überzeugung" (Eggert 1988, 261); „Aus dem Mißtrauen gegen die ‚Auswechselbarkeit erfundener Geschichten' entwickelte sich in den sechziger und siebziger Jahren ein verbreiteter Widerstand gegen die literarischen Fiktionen; dieses Mißtrauen wurde unter anderem zu einer Quelle der dann entstehenden Dokumentarliteratur und später des ‚neuen autobiographischen Romans'" (Eggert 1988, 279).

50 Christoph Ransmayrs *Die letzte Welt* (1988), Robert Schneiders *Schlafes Bruder* (1992), Patrick Süskinds *Das Parfum* (1985) sowie Urs Widmers *Im Kongo* (1996) und *Der blaue Siphon* (1992).

Das von Förster beschriebene Erzählen wird inzwischen als typische Erscheinung der deutschsprachigen literarischen Postmoderne betrachtet. Es äußert sich in der Funktionalisierung von traditionellen, mit dem Realismus assoziierten Erzählmitteln (etwa einer eher chronologischen Erzählordnung mit einem auktorialen Erzähler) als mehrfachcodiert durch Intertextualität, pastichehafte Anleihen bei fixierten Gattungsschemata (Kriminal-, Bildungs-, Künstlerroman) und fiktionsinterne poetologische Selbstreflexivität etc. (dazu prägnant Tischel 2012, 162–165) – es handelt sich also um die Wiedereinführung von „Verfahrensweisen, die von der literarischen Moderne verabschiedet wurden", die „allerdings nicht naiv" (Tischel 2012, 162) verwendet werden. Dieses Verständnis der Wiederkehr des Erzählens hat sich als einflussreich erwiesen und deutlich verändert, was hinsichtlich des deutschsprachigen Romans als paradigmatisch postmodern gilt.[51] Im Gegensatz zum internationalen Kontext (vgl. Ickstadt 1992, 46; Grabes 2004, 104–117) war diese nicht-naiv funktionialisierte Verwendung von realistischen Erzähltechniken bis in die 1980er Jahre im deutschsprachigen Raum nicht verbreitet (vgl. Schärf 2001, 170; Kopp-Marx 2005, 33). Carsten Rohde stimmt Förster hinsichtlich der nicht-naiven Verwendung realistischer Techniken zu (vgl. Rohde 2010, 191). Er betrachtet Süskinds *Das Parfum* als das paradigmatische Beispiel des postmodernen Romans. Für ihn (und andere, vgl. Schärf 2001, 171; Schilling 2012a, 132; Tischel 2012, 162;) ist *Das Parfum*

> in vielerlei Hinsicht ein Musterbeispiel für den postmodernen Roman: Er zitiert munter aus der gesamten Weltliteratur, vermischt Verschiedenstes pasticheartig zu etwas Neuartigem und verabschiedet damit den romantischen Anspruch auf unverwechselbare Originalität wie auch den modernistischen Gestus des radikal Neuen. (Rohde 2010, 197)

Dass sich dieses Verständnis von deutschsprachiger postmoderner Literatur erst entwickeln musste, zeigt einerseits die Tatsache, dass Förster selbst die Wiederkehr des Erzählens nicht als zentral für die postmoderne Literatur dargestellt hat (vgl. Förster 1999, 8 f.), und andererseits die Meinung Hanns-Josef Ortheils, der die Einschätzung des *Parfums* als postmodern schon früh scharf ablehnte: „Süskind! Ausgerechnet. Ich verliere kein Wort darüber" (Ortheil 1990, 106) – eine Position, die sich eindeutig nicht durchgesetzt hat. Inzwischen fallen unter die Bezeichnung dieser „Wiederkehr des Erzählens" diejenigen Werke, die als die *typischen Exponenten* des deutschsprachigen postmodernen Romans betrachtet werden.

51 Förster selbst hat seine „Wiederkehr des Erzählens" nicht als zentral für postmoderne Literatur dargestellt, vgl. Förster 1999, 8 f.

2.4 Poetologische Verortung Nicht-Naiven Erzählens in Postmoderne und Gegenwartsliteratur

In aktuelleren Diskussionen wird eine weitere Wiederkehr des Erzählens herangezogen, dieses Mal, um eine Unterscheidung zwischen *postmoderner* und *gegenwärtiger* Literatur voranzutreiben. Die diesbezüglichen aktuellen Einteilungen der erzählenden Gegenwartsliteratur arbeiten hauptsächlich mit einem bei Kreuzer, Wittstock und Förster vorgespurten, zweipoligen Schema von – ich benutze hier die Schlagwörter – ‚Sprachartisten' gegenüber ‚wahren Erzählern', von „Geschichten erzählen vs. Kunstkunst" (Rohde 2010, 198). Zwei hilfreiche Versuche, die postmoderne und/oder gegenwärtige Erzählliteratur in diesem Sinne zu modellieren, liefern einerseits Carsten Rohde, der im Band *Die Unendlichkeit des Erzählens* ‚poietisch-artifizielles' von ‚mimetisch-realistischem Erzählen' (Rohde 2013b) absetzt, und andererseits der Band *Literatur und Theorie seit der Postmoderne* von Klaus Birnstiel und Erik Schilling, der die Unterscheidung „fiktionsbetonendes Erzählen vs. mimetisches Erzählen" (Birnstiel/Schilling 2012a, 14) trifft.[52] Der konzeptuelle Anschluss an die oben dargestellten Positionierungen ist offensichtlich. Im Folgenden wird zunächst das Modell von Rohde, danach dasjenige von Birnstiel/Schilling vorgestellt, um sie dann in ein Verhältnis zu (Nicht-)Naivem Erzählen zu setzen. Dabei möchte ich bezüglich des Begriffs der Postmoderne ähnlich pragmatisch vorgehen, wie dies für denjenigen der Moderne oben im Abschnitt 2.1 schon der Fall war: Epochenabgrenzungen und -bestimmungen sind nicht Fokus dieser Untersuchung. Bei der Verwendung des Begriffs folge ich deshalb jeweils den Konzipierungen der dargestellten Modelle, deren detaillierte Positionen werden in der Argumenation erklärt. Gemeinsam ist Birnstiel/Schilling und Rohde, dass die Postmoderne ein internationales Phänomen ist, welches periodisch gesehen ungefähr den Zeitraum von 1960 bis 2000 umfasst und deren Texte – um mit einer treffenden Prägung Birnstiel/Schillings zu reden – sich durch „Theorieinformiertheit" (Birnstiel/Schilling 2012a, 13) und erhöhte Selbstreflexivität auszeichnen.

Während das Modell Birnstiel/Schillings von einer offenbar graduell skalierten Zweipoligkeit ausgeht (und somit immer ein Mehr oder Weniger an Fiktionsbetonung oder aber mimetisch verfahrendem Realismus setzt, vgl. Birnstiel/Schilling 2012a, 14), scheint Carsten Rohde in etwas anderer Weise auf eine ähnliche Modellierung abzuzielen: Er geht vom schon erwähnten literaturkritischen Topos, also den damaligen „Standardargumenten bzw. Standardklagen" aus, der „deutschsprachigen Gegenwartsliteratur" der 1980er und 1990er Jahre hafte traditionell das Etikett an,

---

52 Wie prävalent das Thema des ‚neuen', ‚wiedergekehrten' Erzählens im Fachdiskurs nach wie vor ist, zeigen auch Sammelbände zur Gegenwartsliteratur, die, wenn sie einen *anderen* Schwerpunkt setzen, dies nur unter expliziter Ausklammerung der Wiederkehr des Erzählens tun. So schreiben Horstkotte/Herrmann in ihrer Einführung zu *Poetiken der Gegenwart* (2013) mit Bezug auf Förster, inwiefern „Entwicklung eines ‚neuen Erzählens'" grundlegend für die derzeitige Situation sei, „soll hier nicht weiter diskutiert werden" (Horstkotte/Herrmann 2013, 3).

„eine poietisch-artifiziell versponnene, weltabgewandte Kunstprosa zu sein" (Rohde 2013b, 95). In direktem Anschluss an Förster beschreibt er eine darauf reagierende „Renaissance des Erzählerischen in einem mimetisch-realistischen Sinne – ohne freilich mit naivem Aplomb hinter moderne und postmoderne Positionen des Erzählens, gleichsam mit einem Salto mortale in den vormodernen Realismushimmel, geradewegs zurückzufallen" (Rohde 2013a, 12). Er stellt einen ‚Mittelweg' zwischen ‚poietisch' und ‚mimetisch' (vgl. Rohde 2013b) fest, verweist auf nord- und südamerikanische Autorinnen und Autoren, welche von der deutschsprachigen Literaturkritik gegen die ‚artifizielle Kunstprosa' ausgespielt wurden und „genau in jenem poietisch-realistischen Mittelfeld positioniert sind, das beide Seiten idealerweise aufhebt" (Rohde 2013b, 96). Obwohl Rohde für die deutschsprachige Literatur seit der Jahrtausendwende zwar keine wesentliche Neuausrichtung, aber eine Art Intensivierung dieses Mittelfeldes diagnostiziert (vgl. Rohde 2013b, 95 f.) und tentativ nach einer „Postpostmoderne" (Rohde 2010, 186) fragt, stimmt der grundsätzliche Befund mit Försters Wiederkehr des Erzählens seit den späten 1980ern überein: Realistische Erzähltechniken werden während (und seit) der Postmoderne *nicht-naiv* (re-)funktionalisiert.

Was aber ist mit dem im deutschsprachigen Raum „kaum konsistent" (Till 2007, 114) verwendeten Begriffspaar Mimesis und Poiesis bei Rohde gemeint? Hinweise gibt die Charakterisierung der mimetischen Romanautorinnen und -autoren als

> all jene Autoren, die mehr oder weniger realistisch die gegenwärtigen Diskurse (Aussageformationen, Redeweisen) in ihren Werken reproduzieren. Und zwar sowohl auf einer inhaltlichen Ebene [...], als auch in formaler Hinsicht: indem Sprache und Duktus der empirischen Alltags- und Normalsprache mehr oder minder angeglichen sind. (Rohde 2013b, 94)

Poietische Autorinnen und Autoren seien demgegenüber

> Autoren, die [...] nicht nur abbilden [sic], sondern erzählen im emphatischen Sinne, indem sie noch einmal eine ganz neue und andere Welt erschaffen; die inhaltlich das Phantastische, Verrückte wagen, die erzählerisch experimentieren und ihr sprachliches Material stark durchformen. (Rohde 2013b, 94)

Das sind eher intuitiv zugängliche Bündel relativ heterogener, einander nicht bedingender oder zwingend zusammenhängender Elemente. Deutlicher wird das Gemeinte, wenn Rohde „Hochphasen" (2013b, 95) eher mimetischer gegenüber eher poietischer Literatur skizziert: der „Roman der Aufklärung" oder derjenige „im realistischen 19. Jahrhundert" für erstere, „Romantik, Symbolismus und Fin de Siècle" sowie die „modernistischen Avantgarden" oder auch der „Neoavantgardismus um 1968" (Rohde 2013b, 95) für letztere. Von den diversen möglichen Bedeutungen von Poiesis (vgl. Till 2007, 114) scheint hier also diejenige gemeint zu sein, die sich auf die Machart, die Faktur eines Textes bezieht. Bei Rohde sind die Begriffspole demnach eindeutig von formalen Erzählkonventionen aus gedacht: Modernistische, poietisch-artifizielle

Literatur weise durch texturierte Formelemente oder metafiktionale Erzählstrukturen auf ihre Machart (Faktur) hin, während mimetisch-realistische Literatur sich vor allem durch verhältnismäßig unauffällige Sprachverwendung und eine unsere Lebenswelt ‚nur abbildende' Ästhetik auszeichne. Diese Engführung von formalen Erzähl*techniken* mit *Funktionen* führt dann aber eben dort zu einem ‚Mittelweg', wo die Formkonventionen nicht mehr in angestammter Weise funktionalisiert werden. Rohde gibt in der Folge auch zu bedenken, dass im Zuge der Wiederkehr des Erzählens „das dichotomische Dogma ‚modernistisch' vs. ‚realistisch' als überwunden betrachtet werden kann" (Rohde 2013a, 12 f.), da sich in der Gegenwartsliteratur „sowohl für poietisches und mimetisches Erzählen zahlreiche Beispiele finden lassen wie auch und vor allem Romanwerke, welche diese beiden Seiten miteinander vereinigen" (Rohde 2013b, 96). Dies entspricht wiederum Försters Wiederkehr des Erzählens. Allerdings bleibt festzuhalten, dass ohne Verweis auf das literaturgeschichtlich angestammte zweipolige ‚Dogma' das oben angesprochene „Mittelfeld" gar nicht ermittelbar wäre. Eine weitere Frage ist deshalb, ob die geläufige Metapher des Mittelwegs oder -felds den Sachverhalt überhaupt einigermaßen trifft: Suggeriert wird das Miteinander zweier üblicherweise in Abgrenzung voneinander definierter Konzepte. Wie kann es sein, dass zuerst Oppositionsbegriffe mit spezifischen Funktionen (poietisch, oder in meinen Begriffen: fakturbetonend gegenüber mimetisch-realistisch) etabliert werden, deren Zusammenführung in einem nächsten Schritt zur Kollabierung bzw. ‚Überwindung' des abgesteckten Begriffsfelds führt? Anders gefragt: Wie kann etwas, das die *Funktion* mimetisch-realistischer Abbildung hat, gleichzeitig die gegenteilige *Funktion* übernehmen, fakturbetonend zu sein? Funktional definierte Begriffe können nicht in dieser Art zusammengeführt werden. Zu vermuten steht deshalb, dass hier ein funktionaler Begriff (poietisch) mit einem anhand formaler Eigenschaften bestimmten (realistisch) zusammengeführt wird. Vor einem Gegenvorschlag wird nun das Modell von Birnstiel/Schilling dargelegt.

Entschiedener als bei Rohde wird im Sammelband von Birnstiel/Schilling versucht, die Postmoderne bereits als epochale Erscheinung zu historisieren, die inzwischen einer naturgemäß noch nicht genauer benannten ‚Literatur der Gegenwart' gewichen sei (vgl. Birnstiel/Schilling 2012a, 9). Eine Wiederkehr ‚mimetischer' Erzähltechniken spielt auch hier eine tragende Rolle:

> Angesichts einer widersprüchlichen Fülle und Vielfalt literarischer Tendenzen, die mit den Schlagworten einer *Rückkehr zum historischen Erzählen* [meine Hervorhebung, T. L.], einer neuen Subjektivität oder der Leitvokabel ‚Pop' beschrieben werden, ist zu fragen, ob dem literarischen und literarhistorischen Konzept ‚Postmoderne' in den vergangenen zwei Jahrzehnten nicht zunehmend Konkurrenz erwachsen ist [...]. (Birnstiel/Schilling 2012a, 8 f.)

Dabei wird der These gefolgt, „dass das Charakteristikum der Theorieinformiertheit ein entscheidendes Merkmal postmoderner Texte ist" (Birnstiel/Schilling 2012a, 13), dass also postmoderne Literatur mit Diskursen von insbesondere poststrukturalistischen (Literatur-)Theorien auf vielfältige Weise interagiert, diese integriert, ästhetisiert und

inszeniert (vgl. Birnstiel 2012, 17–26).[53] Gemeint ist damit vor allem die festgestellte Tendenz postmoderner Literatur, Theoreme wie poststrukturalistischen Sprach- und Zeichenskeptizismus offen (durch Figuren oder Erzählinstanzen) zu thematisieren und selbstreflexiv (das heißt hier: an sich selbst) zu demonstrieren (vgl. dazu besonders Birnstiel/Schilling 2012b, 90 f.). Besonders für die oben im Zitat schon eigens angesprochenen *historischen* Erzählformen der Postmoderne wird dabei geltend gemacht, dass postmodernes historisches Erzählen vor allem selbstreflexiv die Mechanismen von historiografischen Konstruktionsprozessen kritisch vorführe, wie dies auch vor dem Hintergrund der Thesen Hayden Whites schon dargelegt wurde (vgl. oben Abschnitt 2.2.2 und Schilling 2012b, 153–155). Unter dieser Perspektive gerät die literarische Theorie-Informiertheit der Tendenz nach zum rein selbstreferenziellen Spiel, in welchem historische Stoffe literarisch dazu umfunktioniert werden, ihre Unfassbarkeit durch Sprache zu demonstrieren. So verstanden fungiert dann zum Beispiel „in postmodernen Texten das [intertextuelle] Zitat tendenziell als Metapher für den unendlichen Verweischarakter eines jeden Textes" (Schilling 2012b, 160). Diese funktionale Reduktion postmoderner Elemente ermöglicht dann „schon für die frühen 1990er Jahre […] – zumindest im Kontext des historischen Erzählens – eine denklogische Grenze" (Schilling 2012b, 156) zu einer Literatur der Gegenwart zu sehen, die das selbstreferenzielle Spiel der Postmoderne gegenüber einer wiedergekehrten Mimesis markiere:

> In historisch erzählenden Texten der Postmoderne ist die selbstreflexive Thematisierung des ‚Hiats' zwischen Historie und Fiktion nahezu topisch. Als „metahistoriographische Fiktion" [Nünning, T. L.] stellen die Texte die Unmöglichkeit einer ‚wahren' Rekonstruktion der historischen Fakten plakativ aus, indem sie mit bestimmten literarischen Techniken die illusionsbildenden Elemente der Fiktion unterlaufen. Ganz anders verfahren historisch erzählende Texte der Gegenwart: Das Bewusstsein der Unmöglichkeit einer mimetischen Abbildung der Vergangenheit ist zwar – gewissermaßen als Erbe der Postmoderne – zu konstatieren. Es werden aber Mittel und Wege ausfindig gemacht, im Rahmen dieses Wissens auf eine offene und kontinuierliche Thematisierung desselben zu verzichten. (Schilling 2012b, 159)

Die Literatur der Gegenwart verfahre im Gegensatz zu einer als dominant selbstreflexiv und fiktionsbetonend charakterisierten literarischen Postmoderne also wieder mimetisch – aber *nicht-naiv* – erzählend.

> Grundsätzlich gilt also, dass auch literarische Texte seit der Postmoderne, die Theorie-Informiertheit nicht mehr performativ ausagieren, nicht ohne diese zu denken sind und dass sie deswegen keineswegs als Ausdruck einer neuen ‚Naivität' oder eines ‚Rückfalls' in den Erzählstil des 19. Jahrhunderts zu beschreiben sind. (Schilling 2012b, 160)

---

53 „Das theoretische Material des Poststrukturalismus, so behaupten wir, ist notwendige Bedingung für postmodernes Erzählen, letzteres aber folgt auch einer literarisch-ästhetischen Eigenlogik. Postmoderne Literatur ist ohne die entsprechenden Theorie-Diskussionen nicht denkbar, ja mehr: die Affinität zur Theorie ist ein essentielles Charakteristikum postmoderner Literatur" (Birnstiel/Schilling 2012b, 87).

Bemerkenswert ist hier zunächst einmal, dass die genannten ‚mimetisch-realistischen' Erzähltechniken und -konventionen in der Postmoderne oder der Gegenwartsliteratur immer dann in den Blick geraten, wenn sie als *nicht-naiv funktionalisiert* verteidigt werden, um sie vor der Kritik der ästhetischen Überholtheit zu bewahren: Während laut Försters (aus heutiger Sicht: postmoderner) Wiederkehr des Erzählens realistische Erzähltechniken mit fiktionsbetonendem – *nicht-naivem* – Effekt eingesetzt werden, konstatieren Birnstiel/Schilling, dass realistische Erzähltechniken in Abgrenzung zur dominant ‚selbstreferenziellen Postmoderne' ebenfalls wieder mit (damit unvereinbarer?) ‚echter Präsenzerfahrung' (vgl. Schilling 2012b, 160) eingesetzt würden – dies aber wiederum *nicht-naiv*, und zwar unter explizitem Rückgriff auf die Naivitätsvokabel. In gewisser Weise wiederholt sich eine Argumentationslinie unter völlig anderen Voraussetzungen: Während ‚realistisches', aber Nicht-Naives Erzählen seit Förster zur Unterscheidung von Moderne und Postmoderne diente, wird es nun zur Unterscheidung zwischen Postmoderne und Gegenwartsliteratur angeführt.[54]

Die beiden Begriffspole werden bei Birnstiel/Schilling nicht genauer bestimmt. *Fiktionsbetonung* ist ein intuitiv einleuchtender, beinahe selbsterklärender Begriff, der zur Bestimmung des poetologischen Feldes sogar nützlicher und genauer ist als „Metafiktion" oder „Selbstreflexion": Er bezeichnet m. E. eine *Funktion*, also jeden Textaspekt, der die Wirkungsdisposition hat, den fiktionalen Status des betreffenden Textes in den Vordergrund zu rücken (vgl. dazu unten Abschnitt 2.4.1.3). Offen bleibt, wie ‚mimetisch-realistisch' in diesem Zusammenhang zu verstehen ist. Ich sehe zwei Möglichkeiten: Entweder handelt es sich dabei um einen Verweis auf die üblicherweise mit dem Realismus des neunzehnten Jahrhunderts assoziierten Erzähltechniken und Darstellungsmittel, also um ein Bündel von Erzählkonventionen (vgl. oben Abschnitt 2.1.2).[55] Die Konsequenz wäre die gleiche wie bei Rohdes Modell: Ein for-

54 Vgl. dazu Lambrecht 2015 und in diesem Sinne auch schon einige ältere Positionen: Durchaus selbstwidersprüchlich etwa Lützeler, der ‚herkömmliches Erzählen' offenbar noch in moderner Literatur erkennt: „Die von Hage und Winkels herausgestellte selbstkritische Befragung der Literatur auf ihre Leistung und Legitimität hin und der von den Gegenwartsautoren [der frühen 1990er Jahre] beim Schreiben geäußerte Argwohn gegenüber dem herkömmlichen Geschichtenerzählen ist symptomatisch für den Übergang von der modernen zur postmodernen Literatur" (Lützeler 1991, 13); zutreffender für die hier relevante Situation schreibt McHale: „With postmodernism, narrativity returns, but with a difference. Where modernist poets recoiled from the tradition of the narrative long-poem, postmodernists recoil from the modernist recoil. But of course it is too late now to return naively to premodernist form of narrative poetry" (McHale 2001, 162).

55 Dieses Verständnis wird im Sammelband nahegelegt: „Literarische Texte der Postmoderne verlassen die aus der Moderne überlieferten Rahmensetzungen erzählerischer Möglichkeiten. Sie brechen die Strukturen von narrativer Kontinuität, erzählerischer Zuverlässigkeit, *realistischer Darstellungskonventionen* [meine Hervorhebung, T. L.] und ästhetischer Sprachgestaltung zugunsten einer Vervielfältigung der Formen und Funktionen von Literatur auf, die sowohl auf den S^eiten der Produktion als auch der Rezeption literarischer Kunstwerke auf vereinheitlichende Implikationen verzichtet" (Birnstiel/Schilling 2012b, 85). An anderer Stelle ist allerdings die Rede von einer „Rückkehr zu mimetisch *verfahrender* [meine Hervorhebung, T. L.], ‚realistischer' Literatur" (Schilling 2012b, 159) – die Cha-

maler, über Darstellungskonventionen bestimmter Begriff stünde inkompatiblerweise auf derselben Achse wie ein funktional definierter. Oder aber ‚mimetisch-realistisch' wird, wie ‚fiktionsbetonend', als funktionaler Begriff verstanden: Die *Funktion* eines mimetisch-realistischen Verfahrens wäre, die Welt ‚widerspiegelnd' und illusionistisch abzubilden – was auch immer das heißen mag: die kontraintuitive Idee, dass eine fragmentarische, modernistische Darstellung bezüglich einer ‚fragmentarischen Wirklichkeit' eben mimetisch-realistisch wäre, gehörte so verstanden jedenfalls dazu (vgl. Abschnitt 2.2.1). Dagegen ist schlicht einzuwenden, dass sich dieses Begriffsverständnis weder für Realismus noch für Mimesis durchgesetzt hat. Zwar stünden sich dann korrekterweise zwei funktionale Begriffe gegenüber, aber ‚mimetisch-realistisch' wäre ein denkbar ungünstig gewählter, da entgegen der üblichen und dominanten Bedeutung verwendeter Begriffsname. Mein weiter unten ausgeführter Gegenvorschlag ist, die in den hier skizzierten Modellen auf derselben Achse etablierten Oppositionsbegriffe zu trennen und auf eine jeweils eigene, ihrer Wirkungsdisposition gemäße Achse zu setzen.

Diese in solcher Art mit Stichworten abgesteckten zweipoligen Unterscheidungen halte ich in heuristischer Hinsicht für außerordentlich hilfreich, da sie die faktischen Leitpole des Poetik-Diskurses über die Wiederkehr des Erzählens in Anschluss an Förster beim Namen nennen. Birnstiel/Schillings und Rohdes Modelle haben gemeinsam, dass sie, auch wo sie sich produktiv und kritisch davon abgrenzen, dem aus der Moderne tradierten dichotomischen „Dogma" zumindest in der Begriffsverwendung weiter folgen. In kritischem Anschluss an Christian Schärf (vgl. 2001, 176 f.) räumt Rohde jedoch ein:

> Und was diesen Roman in der Postmoderne angeht – also im Zeitraum von grob gesagt 1960 bis zum Jahr 2000 –, so lässt sich mit Christian Schärf sagen, dass er sich allgemein zwischen den Polen Realismus und Experimentalismus bewegt. [...] Realismus oder Experimentalismus? Selbstverständlich lässt sich das nicht immer so strikt scheiden. *Das Parfum* beispielsweise, – wohl eher dem realistischen Lager zuzurechnen – begeistert ja gerade beide Seiten, den romanverschlingenden Hobbyleser ebenso wie den professionellen Kritiker und Literaturwissenschaftler. (Rohde 2010, 198)

Vor dem Hintergrund der Sprach- und Erzählexperimente der emphatischen Moderne nehmen sich die (inzwischen als paradigmatisch postmodern betrachteten) Erzählmittel von *Das Parfum* zumindest auf der Textoberfläche konventionell realistisch aus. Diese Sichtweise führt allerdings zu Problemen. Das noch differenzierbare Beschreibungsvermögen der zweipoligen Modelle lässt sich gerade daran festmachen, dass Carsten Rohde Süskinds *Das Parfum* „wohl eher dem realistischen Lager" (Rohde 2010, 198), folglich eher nicht dem poietischen, zurechnet, während

rakterisierung als Verfahren ließe eher auf ein Realismuskonzept schließen, das (in diesem Fall) eine mimetische *Funktion* ausübt.

der gleiche Roman mit dem Modell Birnstiel/Schillings völlig selbstverständlich als Paradebeispiel für postmodernes *fiktionsbetonendes* Erzählen – dem dortigen Gegenpol zu ‚mimetisch' – eingeordnet werden kann (vgl. Tischel 2012, 172). Der offene Widerspruch lässt sich nicht einfach zugunsten einer der Behauptungen entscheiden, da beide Einzelbeobachtungen in gewisser Weise richtig sind: *Das Parfum* ist eben deshalb für die nicht-naive Wiederkehr des Erzählens typisch, da ‚traditionell realistische' Erzähltechniken und Darstellungskonventionen in einer solchen Art und Weise eingesetzt werden, dass sie letztlich eine faktur- und auch eine fiktionsbetonende *Funktion* einnehmen. Rohdes Realismusbegriff bezieht sich allerdings auf die Elemente der Textoberfläche – ‚realistische' Erzählkonventionen –, während Birnstiel/Schillings Modell *mimetisch-realistisch* als Funktion, als potenzielle Wirkung zu betrachten scheint.

Die Problematik liegt nicht in den für sich jeweils stimmigen Einzelbeobachtungen, sondern, wie oben schon angedeutet, in der durch die Oppositionsbegriffe unterstellten Skalierung, die fiktionsbetonende Erzählfunktionen gegen formal bestimmte realistische Erzähltechniken setzt. Es handelt sich bei den Polen dieser Modelle nicht um Oppositionsbegriffe: Ein Erzählverfahren kann fiktionsbetonend sein (oder nicht), völlig unabhängig davon, ob es darüber hinaus auch noch mit ‚realistischen' Darstellungstechniken arbeitet, wie etwa die skizzierte poetologische Diskussion um *Das Parfum* zeigt. Es handelt sich um zwei Aspekte, die nicht auf der gleichen Achse angesiedelt werden können. Dabei scheint vor allem eines aus dem Blick geraten zu sein: Die dargestellten Modelle rekurrieren nicht einfach auf realistische Darstellungskonventionen, sondern auf die *Funktionalisierung* ‚realistisch' genannter Erzählmittel – also auf Erzähl*verfahren*. Ich verstehe *Verfahren* hier grob als Wirkungsdispositionen, also als verschiedenartige Elemente, die geeignet sind, eine bestimmte *Funktion* auszuüben (vgl. Zymner 2003, 181). Die Modelle gehen davon aus, dass gewisse Merkmale üblicherweise realistisch genannten Erzählens mit einer gewissen Funktion – derjenigen, einen realistischen Effekt zu erzielen – automatisch einhergehen. Genau diese Bindung von Darstellungsmitteln und Funktionen wird, das ist die Pointe von Försters Wiederkehr des Erzählens, im deutschsprachigen Roman der Postmoderne unterlaufen: Ein Text, der im konventionellen Sinn realistisch aussieht, muss es hinsichtlich seiner potenziellen Wirkung nicht sein (vgl. unten Abschnitt 2.4.1.1). Notwendig sind deshalb mindestens zwei verschiedene Achsen mit Oppositionsbegriffen, die den obigen poetologischen Sachverhalt seit der Wiederkehr des Erzählens tatsächlich beschreiben können. Die im Folgenden ausgeführte erste Achse beschreibt, ob der Text seine Fiktionalität betont – oder nicht. Die zweite Achse beschreibt (völlig unabhängig davon), ob der Text seine Faktur betont – oder nicht.

2.4.1 Funktionsaspekte der erzählerischen Gegenwartsliteratur

Angesichts des Standes dieser Diskussion scheint mir die erzählende Gegenwartsliteratur etwas anders strukturiert zu sein, als mit den obigen Modellen abbildbar ist. Aus oben genannten Gründen scheint plausibel, dass die bisher erwähnten Aspekte unabhängig voneinander funktionieren.

2.4.1.1 Erster Aspekt: Fiktionsbetonendes Erzählen

Fiktionsbetonende Texte sind solche, die ihre Fiktionalität explizit oder implizit betonen und vorführen. *Fiktionsbetonende Erzählverfahren* bezeichnen jedes erzählerische Manöver, jede Art der *Funktionalisierung* von textuellen Elementen, die die Fiktionalität der betreffenden Texte thematisieren und bloßlegen. Fiktionsbetonung orientiert sich im Wesentlichen an dem Konzept der Metafiktionalität als „Sonderform von Metatextualität" (Wolf 2008, 488), so, wie Werner Wolf den Begriff in einer ‚weiten Definition' festlegt (gegenüber einer ‚engen', die sich nur auf explizite Textsignale bezieht und hier deshalb nicht berücksichtigt wird). Wolf unterscheidet dabei zwischen expliziter und impliziter Metafiktion, wobei das Thema seiner Arbeit (Illusionsdurchbrechung) eine Schwerpunktsetzung auf erstere zur Folge hat:

> Metafiktion kann einmal in ihrer expliziten Variante [...] vermittelt werden. Dabei muß sie als isolierbare Rede einer fiktionalen Redeinstanz [...] über Fiktionales erscheinen. [...] Von *impliziter* Metafiktion ist dagegen auszugehen, wenn solche isolierbaren selbstbezüglichen Ausdrücke fehlen und nur indirekt, aus dem ‚showing' bestimmter Vertextungsverfahren der histoire- oder discours-Ebene (z. B. ‚unmöglicher' Elemente der Geschichte oder typographischer Spielereien bei ihrer Vermittlung), geschlossen werden kann, daß Metafiktion vorliegt. Metafiktion wird in ihrer impliziten Spielart also nicht über eine verbale Thematisierung, sondern eine Inszenierung faßbar. (Wolf 1993, 226)

Während explizite Metafiktion also auf der Textoberfläche direkt erkennbar ist, ist implizite Metafiktion nur mit einer Interpretationsleistung anderer Textaspekte zu ermitteln – und zwar *jeglicher* Art von Textaspekten, „sofern diese Verfahren dem *foregrounding* des normalerweise latent belassenen Fiktionscharakters dienen [...]" (Wolf 2008, 488). Wolf räumt hier ein, dass auch eine Reihe Elemente, die prinzipiell ohne jede metafiktionale Funktion auftreten können, trotzdem metafiktional eingesetzt werden können. Dazu gehören Dinge wie Intertextualität: Intertextuelle Anspielungen können zum Beispiel durch ihre pure Frequenz die Fiktionalität eines Textes betonen (vgl. Wolf 1993, 253). Auch so einfache Aspekte wie „Unwahrscheinlichkeiten oder Widersprüche" (Wolf 2008, 488) auf der Handlungsebene können je nach Machart eine so irritierende Wirkung haben, dass die Fiktionalität des Textes zur Disposition gestellt wird. Ein offensichtliches Beispiel wäre die parodistische Technik, eine Reihe von Gattungsklischees (z. B. eines Märchens) in solchem Maße anzuwenden, dass es für die Rezipientinnen und Rezipienten auch ohne explizite textuelle Hinweise darauf offensichtlich wird, dass die Figuren sich nach als überzogen

bloßgelegten Gattungsvorgaben verhalten (vgl. Wolf 1993, 451).[56] Da es außerordentlich schwierig, vielleicht unmöglich, ist, eine vollständige *Auflistung* dieser oft durch Gattungserwartungen oder historisch variable Rezeptionsbedingungen bedingten Verfahren zu erstellen, die solche Effekte hervorrufen, ohne ‚auf der Textoberfläche' identifizierbar zu sein, schließt Wolf sie kategorisch von seiner Untersuchung mit Fokus auf ästhetische Illusionsdurchbrechung aus:

> Wesen der impliziten Metafiktion ist ihre Verdecktheit. Das aber heißt, daß sie nie selbständig und primär an der Oberfläche eines Textes als solche zu erkennen ist. Sie muß sich vielmehr immer anderer Oberflächenphänomene bedienen und kann sich erst durch sie sekundär manifestieren. […] Die Unselbständigkeit impliziter Metafiktion, ihre mangelnde Identifizierbarkeit an der Textoberfläche […] sowie ihre vollständige Aufgehobenheit (nicht im Sinne von ‚getilgt', sondern ‚bewahrt') in anderen Charakteristika illusionsstörender Texte disqualifiziert implizite Metafiktion als [der expliziten, T. L.] gleichrangige wirkungsästhetische Kategorie. (Wolf 1993, 228)

Wolfs unnötigerweise hierarchisierende Bewertung soll hier nicht übernommen werden: implizite Metafiktion ist notwendig, um Fiktionsbetonung angemessen konzipieren zu können. Hingegen soll auch hier keine Auflistung der Mittel und Kontexte gegeben werden, die implizite Metafiktionalität – also Fiktionsbetonung – verursacht. Ich verweise in diesem Zusammenhang auf das funktionalistische „Proteus-Prinzip" von Meir Sternberg (1982), das ein einfaches *form-to-function-mapping* negiert. Sternberg zeigt am Beispiel direkter Figurenrede, dass eine narrative Form einerseits nicht immer die gleiche, sondern mehrere Funktionen ausüben kann, und andererseits eine Funktion immer von verschiedenen Formen erfüllt werden kann – der Einsatz direkter Rede einer Figur kann authentifizierende, realistische oder im Gegenteil ironisierende, distanzierende Effekte haben:

> All this may be formulated in the more general and positive form of what I shall call the „Proteus Principle": in different contexts – reporting frames as well as nonreporting frameworks – the same form may fulfill different functions *and* different forms the same function. (Sternberg 1982, 148)

Was als Fiktions*betonung* gelten kann, ist ebenfalls kontextgebunden, historisch und kulturell variabel, und hängt neben den expliziten metafiktionalen Aspekten zum Beispiel auch von jeweiligen Gattungserwartungen und sogar von in den jeweiligen Einzeltexten etablierten Regeln und Erwartbarkeiten ab.

Auch bei Wolf handelt es sich bei expliziter und besonders impliziter Metafiktionalität um in dieser Art funktionalistisch definierte Verfahren. Obwohl mit Birnstiel/

56 Strenggenommen handelt es sich dabei um eine *faktur*betonende Technik, die in fiktionalen Kontexten eben auch fiktionsbetonende Funktion übernimmt – aber in faktualen Kontexten genauso denkbar ist, s. u. Abschnitt 2.4.1.2.

Schilling der Begriff Fiktionsbetonung benutzt und genauer bestimmt wird, ist zu betonen, dass ich hier kein neues Konzept einführe. „Fiktionsbetonung" entspricht in diesem Kontext Wolfs ‚weiter' (expliziter *und* impliziter) Metafiktionalität: jede Art der Selbstreferenzialität, die fiktionsbetonend funktioniert. Dass Fiktionsbetonung als Begriffsname demjenigen der Metafiktionalität vorgezogen wird, hat vor allem folgende Gründe: Einerseits geht es darum, tatsächlich an obiges Modell von Birnstiel/Schilling anzuschließen und wirklich alle potenziell fiktionsbetonenden Verfahren einzubeziehen – eine detaillierte Theorie dazu vorzulegen, ist nicht Fokus der Themenstellung, zumal die Überlegungen von Wolf zur impliziten Metafiktion Wesentliches dazu sagen. Fiktionsbetonung ist jedoch ein intuitiverer, verständlicherer Begriff. Andererseits sagt Wolfs Bestimmung der Metafiktionalität sehr streng genommen *mehr* aus, als hier mit Fiktionsbetonung gemeint ist. Diesen Punkt gilt es zu klären. In der ausführlicheren Definition schreibt Wolf:

> Metafiktional sind binnenfiktionale metaästhetische Aussagen und alle autoreferentiellen Elemente eines Erzähltextes, die unabhängig von ihrer impliziten oder expliziten Erscheinung als Sekundärdiskurs über nicht ausschließlich als histoire bzw. (scheinbare) Wirklichkeit begriffene Teile des eigenen Textes, von fremden Texten und von Literatur allgemein den Rezipienten in besonderer Weise Phänomene zu Bewußtsein bringen, die mit der Narrativik als Kunst und namentlich ihrer Fiktionalität (der fictio- wie der fictum-Natur) zusammenhängen. (Wolf 1993, 228)

> Metafiktional sind selbstreflexive Aussagen und Elemente einer Erzählung, die nicht auf Inhaltliches als scheinbare Wirklichkeit zielen, sondern den Rezipienten Textualität und ‚Fiktionalität' – im Sinne von ‚Künstlichkeit', Gemachtheit' oder ‚Erfundenheit' – und damit zusammenhängende Phänomene zu Bewußtsein bringen. (Wolf 2008, 488)

Dieser Bestimmung sind für meine Zwecke einige präzisierende Anmerkungen zuzufügen: Die von Wolf in eine Reihe gestellten Begriffe („Textualität und ‚Fiktionalität' – im Sinne von ‚Künstlichkeit', Gemachtheit' oder ‚Erfundenheit'", Wolf 2008, 488), sind in keiner Weise gleichbedeutend. Fiktionalität besagt etwas bedeutend Spezifischeres als Gemachtheit und Künstlichkeit (und etwas bedeutend anderes als Erfundenheit). Auch faktuale Texte und Erzählungen können auf ihre ‚Gemachtheit' und ‚Künstlichkeit' aufmerksam machen. Diese Aspekte betreffen zunächst nicht die *Fiktions*betonung eines Textes, sondern die *Faktur*betonung. Diese Unterscheidung halte ich für grundlegend, der Begriff wird im nächsten Abschnitt expliziert.

2.4.1.2 Zweiter Aspekt: Fakturbetonendes Erzählen

Eine von so gefasster Fiktionsbetonung unabhängig zu stellende Frage ist diejenige, ob ein Text(verfahren) fakturbetonend oder nicht fakturbetonend ist. Erst dieser Aspekt beschäftigt sich mit der in den Vordergrund gespielten Machart eines Textes, nicht primär mit seiner Fiktionalität. Ich spreche im Folgenden bewusst von *Machart* statt wie Wolf von *Gemachtheit*, wenn es um ‚Poiesis' oder Faktur im hier interessie-

renden Sinne geht. Bei literarisch metaisierten Zusammenhängen vom Bloßlegen der ‚Gemachtheit' eines Textes zu sprechen, ist meines Erachtens etwas irreführend. Zwar kommt es vor, dass man auf einen Text nur *als konstruiertes, materielles Artefakt* hinweisen möchte, also eben auf die Tatsache, *dass* ein Roman von jemanden verfasst wurde, und zumindest in materieller Form meistens aus Papier und Tinte besteht, so und so viel wiegt, usw. *Dass* ein Text gemacht ist, ist für sich genommen noch keine besonders fruchtbare Beobachtung (und strenggenommen trivial) – in literarischen und literaturwissenschaftlichen Zusammenhängen dient die Hervorhebung dieser Tatsache eigentlich immer der Anschlussüberlegung, auf die Art und Weise zu achten, *wie* der Text gemacht ist. Es geht in den hier relevanten Fällen nicht nur um seine materielle, sondern um die semiotische *Art und Weise* seiner Gemachtheit: um seine Machart. Das Bloßlegen der Tatsache, *dass* ein Text gemacht ist, dient der Aufmerksamkeitslenkung darauf, *wie* er gemacht ist. *Machart* bzw. Faktur ist zumindest hier deshalb der klarere Begriff als Gemachtheit.

Fakturbetonung liegt vor, wenn in einem Text durch Textinhalte, -gestaltung oder ko(n)textuelle Faktoren dessen Machart (Faktur) *betont* wird. Es geht um die Hinlenkung der Aufmerksamkeit darauf, *wie* der Text (in semiotischer, unter Umständen aber auch in materieller Hinsicht) beschaffen ist. Dieser Aspekt ist von Fiktionsbetonung unabhängig: Fakturbetonung kann gleichermaßen bei narrativen wie nicht-narrativen, bei fiktionalen wie nicht-fiktionalen, oder auch bei literarischen wie nicht-literarischen Texten vorkommen.

Man kann Fakturbetonung in fiktionalen Zusammenhängen für ein hinreichendes Kriterium für Fiktionsbetonung halten: So geht auch Wolf vor, wenn er wie in obiger Bestimmung einen selbstreflexiven Hinweis auf die ‚Gemachtheit' oder die ‚Künstlichkeit' eines fiktionalen Textes für fiktionsbetonend hält. Fakturbetonung übernimmt so gesehen in fiktionalen Kontexten jeweils automatisch fiktionsbetonende Funktion; dies ist m. E. der Grund, warum die Konzepte oft einfach als kongruent betrachtet werden. Fakturbetonung (z. B. bestimmte Arten metatextueller Selbstreflexion) führt zwar häufig zu (einem Effekt der) Fiktionsbetonung, sollte aber umso schärfer von ihr unterschieden werden. Der Grund, warum ich die Unterscheidung zwischen Fiktions- und Fakturbetonung so hervorhebe, ist, dass Erzähl*konventionen* und -mittel, die nicht fakturbetonend sind, missverständlicherweise oft mit dem realistischen Erzähl*verfahren* gleichgesetzt werden: Ein Erzähltext, der seine Faktur nicht betont, wird dann automatisch als ‚realistisch' bezeichnet. Dieser Gedanke beruht auf der Idee der ‚Transparenz' von realistischen Darstellungsmodi: Transparent, also im übertragenen Sinn vorhanden, aber ‚nicht sichtbar', wäre das Darstellungsverfahren, welches in dieser Metapher einen wenn auch vermittelten, so doch ‚ungetrübten' Blick auf das Dargestellte erlaube (vgl. Villanueva 1997, 15). Dieses Missverständnis, die irreführende Gleichsetzung von Erzählmitteln und Erzählfunktionen, ist darauf zurückzuführen, dass auch Fakturbetonung, wie Fiktionsbetonung, *explizit* oder *implizit* auftreten kann. Der Unterschied ist analog zur Fiktionsbetonung zu bestimmen: Explizite Fakturbetonung ist auf der ‚Textoberfläche' sichtbar (etwa durch metatextuelle Äuße-

rungen im Text). *Implizite* Fakturbetonung dagegen entsteht durch nicht auf der Textoberfläche befindliche, sondern andere, z. B. kontextuelle Mittel wie dem Spiel mit Gattungserwartungen, einem speziell markierten Veröffentlichungskontext, sogar dem Unterlaufen von Erwartungen gegenüber der Autoren- oder Autorinnenperson oder einfach demjenigen von epochenbedingt erwartbaren ästhetischen Konventionen etc. Dies gilt für jede Kunst in jedem Medium: Wenn zum Beispiel zu Beginn des einundzwanzigsten Jahrhunderts ein bekanntermaßen progressiver Regisseur des Regietheaters eine naturalistische Inszenierung eines Dostojewski-Romanes mit historisch korrekten Kostümen, Bühnenbildern etc. auf die Bühne bringt, ist dies gemessen an der zeitgenössischen Erwartungshaltung so irritierend, dass die ehemals realistisch fungierende, ‚konventionelle' Gestaltungsoberfläche, die Faktur, sofort in den Vordergrund der Aufmerksamkeit tritt und als Verfremdungseffekt wahrgenommen wird (vgl. als literarisches Beispiel Hildesheimers *Marbot*, Abschnitt 2.4.1.3 unten).

Gemäß den obigen Modellen von Birnstiel/Schilling und Rohde müssten fiktionale Erzähltexte dieser nicht fakturbetonenden Art aber als ‚realistisch-mimetisch' bezeichnet werden. Genau hier sollte aber ein Unterschied aufrechterhalten werden: Ein Erzählverfahren, das keine fakturbetonende Funktion hat, ist begrifflich nicht einfach identisch oder kongruent mit einem realistisch-mimetischen Erzählverfahren. Ein Verfahren ‚realistisch-mimetisch' zu nennen, sagt mehr und anderes aus, als es ‚nicht fakturbetonend' zu nennen, wie im Folgenden in direkter Anbindung an die obigen poetologischen Modelle der Gegenwartsliteratur erläutert wird.

2.4.1.3 Funktionsaspekte statt Mittelwege: Darstellungsrealistisches Erzählen

Es ist aus folgendem Grund wichtig, Fiktionsbetonung und Fakturbetonung auseinanderzuhalten: Das oben skizzierte Modell von Birnstiel/Schilling setzt fiktionsbetonendes gegen mimetisch-realistisches Erzählen, kann dann aber den nicht-naiven, in diesem Kontext immer auch als fiktionsbetonend verstandenen Einsatz von ‚realistischen' Erzählmitteln nur als ‚Mittelweg' einordnen. Diese ‚fiktionsbetonende' (Birnstiel/Schilling) oder ‚poietische' (Rohde), also fakturbetonende, Funktionalisierung von ‚realistischen' Erzählmitteln irritiert diese Modelle, da sie die konventionell mit Realismus verbundenen Erzähl*mittel* zwingend an eine mimetisch-realistische *Funktion* gebunden verstehen. Eine Analyse, die Fiktionsbetonung und Fakturbetonung zunächst einmal als Effekte expliziter oder auch impliziter Merkmale eines Textes versteht, macht demgegenüber sichtbar, dass ‚realistische' Darstellungsmittel und -konventionen nicht an eine bestimmte (nämlich: mimetisch-realistische) Funktion gebunden ist. Pointiert gesagt: Der Einsatz ‚realistischer' Darstellungsmittel und -konventionen kann potenziell auch eine fakturbetonende Funktion haben, wie im Folgenden erklärt wird. Dieses Resultat dürfte eigentlich einigermaßen unkontrovers sein, es ist nämlich u. a. die – dort eben nicht in diesen Begriffen ausformulierte – Pointe von Försters Wiederkehr des Erzählens und zahlreichen weiteren Positionen zur Postmoderne (vgl. exemplarisch Lützeler 1993, 96; Hielscher 1998, 36 f.; Norton 1999;

Scheitler 2001 u. v.a.). Im Folgenden wird deshalb exkurshaft ein Begriff vorgeschlagen, der nicht das ‚realistische Erzählverfahren' meint, das an eine mimetisch-realistische Funktion gebunden ist, sondern das Konzept eines *darstellungsrealistischen* Verfahrens.

Die oben vorgestellten Modelle operieren mit dem Pol einer ‚mimetisch-realistischen' Erzählweise. Das Konzept Mimesis setzt normalerweise eine Art wirklichkeitsgebundenen und -abbildenden Realismus voraus (dies tun jedenfalls alle bisher zitierten Positionen, vgl. Rohde 2013, Birnstiel/Schilling 2012, Tischel 2012 und auch Förster 1999). Mit dem ‚mimetischen' Pol soll gezeigt werden, ob ‚realistisch' abbildend erzählt wird oder nicht. Nun ist Realismus, wie die obige Diskussion zeigt, seinerseits ein äußerst erläuterungsbedürftiger Begriff. Wie wurde er bei den obigen Modellen verwendet? Als epochenspezifisches Bündel von Erzählkonventionen, als prototypisches realistisches Erzählen? Ich verstehe angesichts der obigen Modelle Realismus hier mit Moritz Baßler als *Verfahren*. Mit Realismus ist dann

> nicht gemeint, dass die im Roman erzählten Vorgänge irgendwie der Wirklichkeit entsprächen [...]. Nein, mit Realismus ist zunächst ein Verfahren bezeichnet, die Technik, so zu schreiben, dass sich dem Leser automatisch eine erzählte Welt, eine Diegese präsentiert, ohne dass er zunächst mit Phänomenen der Textebene zu kämpfen hätte. (Baßler 2011, 91)

Es besteht somit keine Synonymität mit Realismus als Epochenbegriff oder mit Realistik als Darstellung ausschließlich möglicher Sachverhalte:

> Die Verbindung von Realistik und Realismus ist aber bekanntlich nicht zwingend; nicht-mögliche, phantastische Geschichten können auf realistische Art und Weise erzählt werden [...] und ganz und gar realistische Geschichten können auf nicht-realistische Art und Weise erzählt werden. (Zipfel 2001, 107)

Schwierigkeiten bereitet – wie man besonders an Zipfels provokativ mit Mehrdeutigkeit spielender Formulierung sieht – die Adjektivbildung eines so verstandenen ‚realistischen' Verfahrens, das die Abgrenzung zum weiter verbreiteten Verständnis von ‚realistisch' befriedigend zum Ausdruck bringt. Da sich dieses Verfahren auf die Textoberfläche und Darstellungskonventionen bezieht, schlage ich zur Vermeidung von Missverständnissen hier den Begriff *Darstellungsrealismus* vor.

Dass literarischer Realismus schon lange sehr unterschiedlich konzipiert und verstanden wurde, zeigte Roman Jakobson bereits 1921 in seinem Aufsatz *Über den Realismus in der Kunst*, in dem er nicht weniger als fünf mögliche Realismus-Konzepte (Jakobson 1969, 375–390) unterscheidet und unter anderem schon darauf hinweist, dass Realismus oft einfach „die Summe charakteristischer Merkmale einer bestimmten Kunstrichtung des 19. Jahrhunderts meint" (Jakobson 1969, 375), aber dem widersprechend auch ein Verfahren zur „Deformation bestehender künstlerischer Kanones, aufgefaßt als Annäherung an die Realität" (Jakobson 1969, 381) bezeichnen kann. Letzteres entspricht der kontraintuitiven Idee, dass zum Beispiel avantgardistische

Fragmentierung eigentlich ‚mimetisch' genannt werden könnte, wenn sie die Wirklichkeitswahrnehmung der angeblich ‚unübersichtlich' gewordenen modernen Welt widerspiegelungsästhetisch wiedergäbe.[57]

Es ist unkontrovers, dass die *erste* Bestimmung die bis heute prävalente geblieben ist:

> The appearance of the *word* ‚realism' in literary contexts [in the nineteenth century, T. L.] led to a crystallization of its meaning, according to Jakobson. Many now associate it with literary techniques characteristic of that century. (Martin 1986, 64)

In diesem Sinne bezeichnet das Wort ‚realistisch' eben einen Text, der sich konventionalisierter Mittel der Realismusepoche bedient, dessen *Stil* realistisch ist. In Anschluss an Baßlers Bestimmung möchte ich ‚darstellungsrealistisches Erzählen' im Folgenden als ein in dieser Weise auf die Konventionen des Poetischen Realismus bezogenes, aber nicht durch dessen Funktionsbeschränkungen bestimmtes Verfahren verstehen. Das ist der entscheidende Unterschied zu den Realismusbegriffen in den oben dargelegten Modellen:

> Ein Text, dessen Faktur ein solches unmittelbares Verstehen ermöglicht, wird von uns als realistischer [Text, T. L.] empfunden.
> Das liegt daran, dass wir die Informationen auf der Textebene mit denselben sprachlich-kulturellen Mustern erfolgreich deuten können, die wir auch sonst, im Alltag, beim Fernsehen, oder bei der Zeitungslektüre ständig anwenden. [...] Wir verfügen kulturell über eine Menge von Frames und Skripten, und es reichen oft wenige tatsächlich notierte Informationen, um diese aufzurufen. Wir ergänzen dann die Angaben im Text automatisch um das, was nach Maßgabe solcher kultureller Muster normalerweise dazugehört, und bilden dadurch unsere Vorstellung der erzählten Welt und auch unsere Erwartung, was hier weiter geschehen könnte. (Baßler 2011, 91 f.)

Baßler illustriert dies an dem Satz „Lars Jörensen stand auf der obersten Plattform des stählernen Treppenschachts, der vom Hubschrauberlandeplatz zum Wohntrakt führte, und sah auf den Bohrturm" aus Frank Schätzings erfolgreichem Science-Fiction-Roman *Der Schwarm* (2004). Der Satz bereitet keine Verständnisschwierigkeiten, da er genügend Attribute der dargestellten Welt aktiviert, also mit Frames (Rahmen) und Skripten (vgl. Baßler 2015, 16–30) arbeitet, die uns kulturell geläufig sind, „und seien sie, wie im Falle der Bohrinsel, noch so vage" (Baßler 2011, 92). Die von Baßler erst später ausformulierte Pointe ist, dass aufgrund der zur Verfügung stehenden geläufigen Frames und Skripte auch Sätze wie der folgende vollständig einem darstellungsrealistischen Verfahren folgen:

---

57 Vgl. dazu in vollständig analoger Weise Adorno 1974, 43: „Will der Roman seinem realistischen Erbe treu bleiben und sagen, wie es wirklich ist, so muß er auf einen Realismus verzichten, der, indem er die Fassade reproduziert, nur dieser bei ihrem Täuschungsgeschäfte hilft. [...] Das antirealistische Moment des neuen Romans, seine metaphysische Dimension, wird selber gezeitigt von seinem realen Gegenstand, einer Gesellschaft, in der die Menschen voneinander und von sich selber gerissen sind".

> About three things I was absolutely positive. First, Edward was a vampire. Second, there was part of him — and I didn't know how potent that part might be — that thirsted for my blood. And third, I was unconditionally and irrevocably in love with him. (Meyer 2005, 195)

Dieser Textausschnitt arbeitet ebenfalls ausschließlich mit geläufigen kulturellen Frames und Skripten: Stephenie Meyers Vampir gehört ebenso dazu wie Frank Schätzings Bohrinsel. Ihr Text bestärkt den Vampir-Frame zusätzlich explizit mit geläufigen Attributen, etwa Blutdurst und obligat bedrohlicher, sexueller Attraktivität. Solange der Frame nicht modifiziert oder unterlaufen wird, haben wir keinerlei Verständnisprobleme. „[W]o wir mehr wissen müssen", wo also ein Frame modifiziert wird, „liefert der Roman die Information nach" (Baßler 2011, 92), im oben zitierten Roman etwa die Tatsache, dass Vampire bei Tageslicht funkeln anstatt zu sterben.

2.4.1.4 Explikation des darstellungsrealistischen Verfahrens

Unter welchen Umständen aber ermöglicht die Faktur eines Textes „ein solches unmittelbares Verstehen" (Baßler 2011, 91)? Mein Vorschlag zur Explikation des von mir so genannten *darstellungsrealistischen Verfahren* lautet:

Ein literarisches Verfahren ist darstellungsrealistisch, wenn
a) es den Verfahren der ästhetischen Illusion folgt,
b) es narrativ kohärent ist,
c) und es in seiner semiotischen Codierung der Erzählwelt auf konsistente Art im jeweiligen kulturhistorischen Kontext geläufige Frames und Skripte (mentale Schemata) der Wahrnehmung bedient.

Auf diese Weise lässt ein darstellungsrealistisches Verfahren auch in unserer Erfahrungswelt (bzw. nach jeweiligem Wissensstand der Zeit) un- oder übernatürliche, wunderbare Erzählelemente zu (Vampire, Einhörner, Beam-Technologie etc.). Die einzelnen Punkte werden in den folgenden Abschnitten Schritt für Schritt ausformuliert.

a) Ästhetische Illusion

Was unterscheidet *Darstellungsrealismus* dann eigentlich noch von *ästhetischer Illusion*? Ästhetische Illusion wird oft als Merkmal von prototypischem realistischem Erzählen verstanden:

> In the history of prose fiction, one illusionist prototype is the 19th-century realist novel, a genre that has always been credited with a particularly high potential for eliciting illusionist immersion. Realist novels draw their readers into their worlds by maintaining a feeling of verisimilitude and experientiality while minimizing aesthetic distance. (Wolf 2014)

> This [*celare artem*] principle favors immersion by concealing the mediacy and mediality of representation, but also, where applicable, fictionality by avoiding paradox-creating devices such as (non-naturalizable) metalepsis and abstaining from overly intrusive metatextual elements and,

> generally, from devices that lay bare scripts and clichés as constituents of the represented world (although in some cases authenticity-enhancing metatextual devices may be illusion-compatible). (Wolf 2014)

Poetischer Realismus, ästhetische Illusion und Darstellungsrealismus (als Verfahren) sind historisch in einer Weise aufeinander bezogen, die so etwas wie Kongruenz zumindest suggerieren könnte. Allerdings figurieren die Konzepte auf verschiedenen Ebenen. Ästhetische Illusion ist an eine *Funktion* gebunden: Sie zielt darauf ab, einen immersiven Effekt beim Rezipienten zu bewirken. Darstellungsrealismus ist nicht an diese Funktion gebunden.

b) Kohärenz

Ein relativ hoher Grad an Kohärenz[58] ist für Darstellungsrealismus notwendig, da sie eine wichtige Voraussetzung von Erzähltextverständlichkeit überhaupt und folglich einer relativ widerstandslosen Erzählweltkonstruktion ist:

> It is perfectly true that stories that defy normal expectations about time, intention, goal, causality, or closure may fail to elicit interest and be judged incoherent or incomplete by some readers; but these departures from the norm, singly or jointly, do not invariably lead to incoherence. Similarly, narratologists recognize that a story that begins at the chronological end, then jumps to the chronological beginning, moves forward two years from that point, and then moves backward one month, and so on may be difficult to follow. Difficulties of reader-processing caused by achronological narration, or under-explained shifts in setting or character, even when extreme, do not invariably amount to incoherence, either. (Toolan 2013)

Kohärenz ist mindestens ein notwendiges, aber kein hinreichendes Kriterium für Darstellungsrealismus: Einen *gewissen* Grad an Kohärenz können auch durch und durch experimentalistische Texte aufweisen, die hinsichtlich der anderen Kriterien (ästhetische Illusion, einfache Erzählweltkonstruktion) nicht darstellungsrealistisch sind. Experimentelle Texte, in der überhaupt keine Kohärenz vorliegt, sind wahrscheinlich sogar die Ausnahme, als Beispiele zu nennen wären vielleicht dadaistische Collagetexte – ohne Textkohärenz gibt es auch keine Narrativität. Nehmen wir eine Reihe Wörter an: „Die Haustür. Die Gelegenheit: die Katze. Die Straße. Das Auto. Die Katze! Die Vollbremsung. Der Unfall. Der Gestank." Diese Wortreihe kann

---

58 Elisabeth Stuck gibt eine textlinguistisch ausgerichtete Definition als „Kategorie für den semantisch-thematischen Zusammenhang zwischen einzelnen Textelementen", sie „entsteht durch implizite Verknüpfung von Textelementen […]" (Stuck 2007, 280), ähnlich Michael Toolan: „Minimal or basic coherence is that property attributed to sequences of utterances or sentences, in a particular context of speaking or writing, which prompts participants or observers to judge that the full sequence ‚makes sense,' [sic] fits together, and forms a (spoken or written) text. The implied contrast is with randomly assembled phrases or sentences or utterances having no discernible sense of connection between them, being merely the parts from which various (different) texts might be assembled" (Toolan 2013).

man als kohärentes Narrativ lesen, sie ist aber mangels einer die ästhetische Illusion befördernder detailreicher Sprache nicht darstellungsrealistisch. Am Kriterium der Kohärenz sieht man am deutlichsten, dass Darstellungsrealismus auch über die verhältnismäßig widerstandslose *Konstruktion einer Erzählwelt* bestimmt werden muss:

> A more contemporary narratological approach to coherence might be derived from the cognitivist idea that for full understanding and experiencing of a narrative, the interpreter must reconstruct a storyworld […] or mental model, a rich projection of the entire, developing situation in which events, characters and their variously motivated actions are embedded. Where such reconstruction or imagining is thwarted (e. g. by narratorial or character-derived vagueness, unreliability, inconsistency, or even self-contradiction), then the sense of coherence is undermined. (Toolan 2013)

c) Konstruktion der Erzählwelt

Besonders wichtig ist schließlich das Kriterium der ‚widerstandslosen' Lektüre (vgl. Baßler 2011, 91). Was ist damit gemeint? Am besten lässt sich die Formulierung meines Erachtens erläutern, wenn man die ‚Widerstandslosigkeit' als Wirkungsdisposition erfasst, die sich darauf bezieht, wie schwierig (oder leicht) es ist, die *Erzählwelt* mental zu konstruieren. Dies ist auch eines der Prinzipien ästhetischer Illusion, was in der englischsprachigen Narratologie oft mit Bezug auf eine „Zugänglichkeits"-Metapher ausgedrückt wird:

> The consistency and life-likeness (or probability) of realistic narratives are actually facets of a more general quality of illusionist worlds, namely their accessibility. Represented worlds can provide different degrees and types of accessibility […]. It is obvious that enhanced accessibility facilitates illusionist immersion and that illusionist works therefore tend to lower the threshold of access as much as possible. In realism, this tendency is manifest in the construction and presentation of fictional worlds that seem to be an extension of the recipients' real world in terms of spatial, temporal (contemporary) and social settings but also, for instance, in terms of norms, ideals and epistemological preconceptions about the „readability" of reality. (Wolf 2014)

Mir scheint diese Rede von einer „erleichterten Zugänglichkeit" (*enhanced accessibility* im Zitat) einer Erzählwelt recht unglücklich, da sie auf eine ontologisch funktionierende Raummetapher zurückgreift, die eine Erzählwelt als sozusagen schon vorhanden setzt, in die wir dann ‚hineinschauen' oder ‚eintreten' können. Es trifft den Sachverhalt genauer, von kognitiver Konstruktion zu sprechen. Die obigen Aspekte scheinen ein solches einfaches mentales Konstruieren der Erzählwelt zu begünstigen, sie sind disponiert, eine darstellungsrealistische Wirkung zu erzielen. Damit ist unter anderem erklärt, warum zum Beispiel auch hyperrealistische, überdetaillierte Texte wie Peter Weiss' *Der Schatten des Körpers des Kutschers* (geschrieben 1952, veröffentlicht 1960) wohl nicht darstellungsrealistisch genannt werden sollten: Solche Texte lassen zwar mit verhältnismäßig viel kognitivem Aufwand durchaus die Konstruktion

einer Erzählwelt zu, unterlaufen dabei aber so viele Grice'sche Konversationsmaximen,[59] dass eine widerstandslose Lektüre erschwert wird:

> Die Löffel senken sich in die Schüsseln und steigen, beladen mit Kartoffeln und Rüben, wieder daraus empor, laden die Last auf dem Teller ab und schwingen sich zurück in die Töpfe, füllen sich leeren sich wieder über den Tellern, wandern weiter hin und her bis jeder auf seinem Teller einen Haufen Kartoffeln und Rüben gesammelt hat der seinem Hunger entspricht. Der größte Haufen befindet sich auf dem Teller des Hausknechts, doch der Haufen auf dem Teller des Schneiders ist fast ebenso groß, obgleich der Schneider nicht wie der Hausknecht den größten Teil des Tages im Freien und mit körperlich anstrengenden Arbeiten verbringt, sondern nur in der Stube über seinen Flicken hockt; dann folgt der Haufen auf dem Teller der Haushälterin, kaum, erst nach mehrmaligen genauen Vergleichen, von der Größe des Haufens auf Schnees Teller zu unterscheiden; danach der Haufen des Hauptmanns, der im Verhältnis zum Haufen auf dem Teller des Hausknechts schon klein ist; danach der Haufen auf meinem eigenen Teller, und diesen kann man gering nennen, doch im Verhältnis zum Haufen auf dem Teller des Doktors erscheint er immer noch groß. (Weiss 1964, 25)

Eine Rekonstruktion der erzählweltlichen Vorgänge ist möglich, nur ist sie wegen der Verletzung der Maxime der Quantität[60] (zu viele Details), der Relevanz (Unklarheit, welche der Informationen wichtig sind) und der Modalität[61] (verwirrendes Hin und Her bei den Vergleichen, Abschweifungen) mit einem kommunikationsökonomisch gesehen hohen Aufwand verbunden. Das darstellungsrealistische Verfahren hingegen ist disponiert, eine möglichst einfache mentale Konstruktion der Erzählwelt zu ermöglichen. Wie einfach (widerstandslos) diese Konstruierbarkeit ist, misst sich an den obigen Kriterien (a) bis (c).

Zurück zum Thema: *Darstellungsrealismus* bezeichnet also das Kunstverfahren, dessen Funktion eine verhältnismäßig widerstandslose mentale Konstruktion der Erzählwelt ist, ohne dass daran automatisch *weitere* (zum Beispiel illusionistische) Funktionen gebunden wären. Letzteres Kriterium ist der entscheidende Unterschied zum üblichen Verständnis von ‚mimetisch-realistischen' Verfahren, wie sie oben beschrieben wurden. Wenn ein Text ‚mimetisch-realistisch' ist, beinhaltet dies begrifflich, dass die Funktion dieses Verfahrens eben nicht fiktions- und/oder fakturbetonend ist. Das darstellungsrealistische Verfahren bezieht sich hingegen nur auf die Funktion der ‚realistischen' Textoberfläche, realistisch ‚auszusehen' –

---

59 Der Philosoph Herbert Paul Grice entwickelte in *Logic and Conversation* (Grice 1989) die These eines kommunikativen Kooperationsprinzips: Kommunikationsteilnehmerinnen und -teilnehmer versuchen normalerweise, sich nach gewissen, sozial vorausgesetzten Prinzipien zu verhalten, damit Kommunikation erfolgreich stattfindet. Er nennt vier Konversationsmaximen: diejenige der Quantität, Qualitat, Relevanz und der Modalität. Für eine genauere Ausführung für die Anwendung im literaturwissenschaftlichen Kontext vgl. Kindt 2008, 62–67.

60 Grices zweite Quantitätsmaxime lautet: „Do not make your contribution more informative than is required" (Grice 1989, 26).

61 Grices hier relevante Modalitätsmaximen sind: „Be brief (avoid unnecessary prolixity)" und „Be orderly" (Grice 1989, 27).

darüber, wie diese Textoberfläche verwendet wird, welche Funktion sie über ihre Darstellungsmittel hinaus ausserdem noch einnimmt, wird mit dem Begriff des Darstellungsrealismus nichts gesagt: Texte können darstellungsrealistisch und mimetisch-illusionistisch (also nicht fiktions- oder fakturbetonend) sein, *oder* darstellungsrealistisch und (implizit) fiktions- oder fakturbetonend. Dies ist als Abgrenzung zu mimetisch-realistischen Verfahren wichtig, da diesen immer auch eine nicht-fakturbetonende Funktion zugesprochen wird, was dann zu den oben dargestellten, kritisierbaren Modellierungen eines ‚Mittelwegs' zwischen bzw. einer Gleichzeitigkeit von ‚poietisch-realistischen' Verfahren führt. Die Funktion des Begriffes *Darstellungsrealismus* ist deswegen hier auch einerseits diese Redeweisen, andererseits (und schwerwiegender) aber inkorrekte Oppositionspaare (wie ‚fiktionsbetonend' vs. ‚realistisch', vgl. oben Abschnitt 2.4) zu ersetzen. Darstellungsrealistische Texte sehen auf der Textoberfläche nicht fakturbetonend, sondern eben per Darstellungsmitteln ‚realistisch' aus. Daran ist normalerweise auch eine mimetisch-realistische Funktion geknüpft: Zwar ist jeder mimetisch-realistische Text darstellungsrealistisch, aber nicht jeder darstellungsrealistische ‚realistisch' hinsichtlich seiner Wirkungseffekte. Auf einer zweiten, impliziten Ebene *können* darstellungsrealistische Texte nämlich fakturbetonend sein: auf derjenigen des Kunstsystems, zu dem sie sich verhalten. Das darstellungsrealistische Verfahren ist also (spätestens seit der Wiederkehr des Erzählens, vgl. Abschnitt 2.3) sowohl eine Option für faktur- als auch für fiktionsbetonende Verfahren. Diese Systematik verzichtet auf ‚Mittelwege und -felder', wo keine sind, und vor allem darauf, gewisse Darstellungskonventionen und *-mittel* automatisch mit bestimmten Funktionen auf Verfahrensebene zu verknüpfen. Mit den bisherigen Funktionsaspekten kann man das postmoderne und das gegenwärtige Erzählen danach beschreiben, ob der betreffende Text fiktionsbetonend verfährt (oder nicht) und ob er fakturbetonend verfährt (oder nicht). Ob ein Roman darstellungsrealistisch ist, ist von diesen beiden Fragen prinzipiell unabhängig: Das darstellungsrealistische Verfahren kann *nach* der Moderne offensichtlich auch mit entautomatisierender Funktion, also fiktions- und/oder fakturbetonend eingesetzt werden. Darstellungsrealismus, also die nicht wesentlich erschwerte Konstruktion einer Erzählwelt, schließt Fakturbetonung als übergeordnete Funktion im Kontext der postmodernen und gegenwärtigen Literatur *nicht* aus, während die Begriffe ‚mimetisch' oder ‚realistisch', wenn man sie funktional verwendet, dies tun.

Der Begriff des ‚Darstellungsrealismus' ist nur dazu da, um diesen Punkt präzise zu erfassen. Er betrifft diejenigen literarischen Erzähltexte, die ihre Faktur auf der Textoberfläche nicht betonen, macht aber keine Aussage darüber, ob der sich einstellende Wirkungseffekt nicht doch fiktions- oder fakturbetonend ist. Im Folgenden werde ich einige Texte beispielhaft mit den in den letzten Kapiteln ausgeführten Oppositionspaaren verorten, um zu zeigen, wie diese vom Modell erfasst werden, ohne ‚Mittelwege' oder inkorrekte Oppositionsbegriffe zu bemühen. Dass hier nicht alle logisch möglichen Kombinationen von expliziter und impliziter Fiktions- und Faktur-

betonung und ihrem Verhältnis zu Darstellungsrealismus ausgefüllt wurden, ist kein Problem. Ich habe mich auf wichtige Kombinationspaare konzentriert.[62]

(1) Beispiele für weder explizit noch implizit fiktions- oder fakturbetonende (und darstellungsrealistische) Erzähltexte sind mithin ‚traditionelle realistische' Erzähltexte wie C. F. Meyers *Das Amulett* (1873) oder, um ein neueres Beispiel zu nennen, Anna Katharina Hahns *Am schwarzen Berg* (2012);

(2) des Weiteren sind explizit fiktionsbetonende Texte, die ihre Faktur nicht explizit betonen, solche, die Stilmittel des realistischen Erzählens verwenden (was ich ‚darstellungsrealistisch' nenne), aber z. B. mit metafiktionalen Textinhalten aufwarten, etwa Endes *Die unendliche Geschichte* (1979) oder Kehlmanns *Ruhm* (2009)[63];

(3) sowohl explizit fiktions- als auch explizit fakturbetonende Erzähltexte sind z. B. Texte wie Carl Einsteins *Bebuquin* (1912) oder Robert Walsers *Der Räuber* (geschrieben 1925, veröffentlicht 1972), also fiktionale, experimentelle Texte, die sowohl ihre Faktur wie auch ihre Fiktionalität auf der Textoberfläche betonen;

(4) Die Texte, die die oben dargestellten Modelle von Birnstiel/Schilling und Rohde irritiert haben, sind solche, die in irgendeiner Weise als ‚realistisch' (nicht fakturbetonend), aber trotzdem fiktionsbetonend oder poietisch taxiert wurden. Wie sind diese von meinem Modell erfasst? Um vorweg einem erwartbaren Einwand zu begegnen: Ein Text, der darstellungsrealistisch, aber *explizit* fakturbetonend ist, ist nicht denkbar – Fakturbetonung, die explizit, also auf der Textoberfläche auftritt, ist per Definition nicht darstellungsrealistisch. Bei *impliziter* Fakturbetonung liegt der Fall anders, und dort sind die in Rede stehenden Texte zu verorten: Es handelt sich um nicht explizit fiktions- und/oder fakturbetonende (also darstellungsrealistische) Erzähltexte, die aber eben *implizit* fiktions- und/oder fakturbetonend sind. Dies sind metacodierte postmoderne Romane wie Süskinds *Parfum* (1985) oder Schneiders *Schlafes Bruder* (1992). Weitere Beispiele sind Umberto Ecos *Der Name der Rose* (1980, dt. 1982), Wolfgang Hildesheimers spätmodernes Werk *Marbot* (1981), oder (mit Einschränkungen) auch Christian Krachts *Imperium* (2012). All dies sind Romane mit (überwiegend oder vollständig) darstellungsrealistischer Textgestalt, die trotzdem mit gewissen, nicht unbedingt auf der Textoberfläche zu ortenden Kunstmitteln ihre eigene Konstruiertheit, ihre Machart und/oder die Konfigurationsfunktion von Narrativität oder von Gattungschemata in den Vordergrund stellen. Dies ist, wie oben gezeigt, der Forschungskonsens über diese und

62 Man könnte etwa nach Beispielen von Texten fragen, die explizit fakturbetonend, aber nicht explizit fiktionsbetonend sind (etwa nicht-fiktionale dadaistische Gedichte oder bestimmte Varianten konkreter Poesie), was aber von der hiesigen Themensetzung fortführt.

63 Vgl. Eke/Elits auffällige Bezeichnung von Kehlmanns metafiktionalen *Ruhm* als „neorealistisch[ ]" (Eke/Elit 2012, 9) und Wehdekings analoge Einordnung des gleichen Romans mit Bezug auf Süskinds *Parfum* in den „Neorealismus" (Wehdeking 2012, 31) – gemeint ist die darstellungsrealistische Textoberfläche des Romans gegenüber seiner metafiktional verwobenen Handlung.

andere Texte seit den 1980er Jahren. Ihre Textoberfläche betont ihre Machart nicht (oder kaum) explizit wie dies etwa Texte avantgardistischer Prägung tun – sie sind überwiegend darstellungsrealistisch, aber *implizit* fakturbetonend. *Marbot* kann durchaus ohne Metaperspektive als mitreißende fiktionale Biografie mit interessanten kultur- und kunstgeschichtlichen Inhalten und einer tragischen Inzestliebe gelesen werden; die Textoberfläche macht nicht explizit auf die Faktur oder die Fiktionalität des Textes aufmerksam – dies beweisen etwa tatsächliche und vermeintliche ‚Fehllektüren' von *Marbot* als nicht-fiktionale Biografie.[64] Allerdings entgeht einem bei solcher Lektüre eine Bedeutungsebene des Textes: Bei *Marbot* kann sich trotz durchwegs darstellungsrealistischen Erzählmitteln ein implizit faktur- und fiktionsbetonender Effekt einstellen, da der Roman eine *fingierte* Biografie ist: Die überzeugende, kohärente Präsentation des Lebenslaufes wird u. a. durch ihren fingierten Status als bloßlegendes Anwenden der Mechanismen biografischer Erzählmuster konterkariert (vgl. Nuoffer 1990; Nelles 1990). Der Roman ist *explizit* nicht fakturbetonend (also darstellungsrealistisch), aber *implizit* faktur- und damit fiktionsbetonend. In *Imperium* finden sich zwar einige explizit metafiktionale Elemente, der Großteil des Romans generiert seinen fakturbetonenden, entautomatisierenden Effekt aber implizit durch die typisch postmoderne, allzu offensichtlich pastichehafte Reproduktion alter, im Poetischen Realismus verhafteter Erzählmittel, die wegen ihrer empfundenen Unzeitgemäßheit als faktur- und fiktionsbetonend wahrgenommen werden (vgl. Lambrecht 2015).

Wie man sieht, sind sowohl die Texte der Gruppe (1) wie auch die Texte der Gruppe (4) darstellungsrealistisch, also nicht explizit fakturbetonend: Texte beider Gruppen ‚sehen realistisch aus'. Im Unterschied zu Gruppe (1) betont Gruppe (4) ihre Faktur *implizit* jedoch durchaus.

Zusammenfassend zu Gruppe (4) und der vorgeschlagenen Verwedungsweise des Begriffes *Darstellungsrealismus*: Der Satz „Dieser Text ist darstellungsrealistisch und explizit fakturbetonend" ist begrifflich widersprüchlich. Nicht aber der Satz „Dieser Text ist darstellungsrealistisch und implizit fakturbetonend". Dies liegt daran, dass der Begriff *Darstellungsrealismus*, wie er hier definiert wurde, sich nicht auf derselben Funktionsebene ästhetischer Verfahren befindet wie Fiktionsbetonung und Fakturbe-

---

64 Obwohl in der Forschungsliteratur oft auf frühe Rezensionen verwiesen wird, die *Marbot* angeblich in dieser Hinsicht missverstanden haben sollen, sind diese schwer ausfindig zu machen. Mehr Aufmerksamkeit in der Forschung erregten die Rezensionen bekannter Literaturwissenschaftler, die *Marbot* wie eine faktuale Biografie rezensierten, aber alle die Vermutung zulassen, dass sie Hildesheimers Verwirrspiel in den Paratexten bewusst weitergetrieben haben (vgl. Kleinstück 1981; Stern 1982; Wapnewski 1982). Diese Kritiken wiederum wirkten für manche so überzeugend, dass sie u. a. von Hildesheimer selbst missverstanden wurden (vgl. Cohn 2000, 79) und in späteren Studien regelmäßig als Belege dafür herangezogen wurden, daß *Marbot* teilweise sogar von der professionellen Leserschaft für faktual gehalten wurde – was dann von anderen wiederum als Irrtum entlarvt wurde, vgl. dazu Hamburger 1992, 97; Stanley 1993, 63; Abramson 2000, 80; Frank 2001, 84.

tonung. Seine Funktion ist lediglich, ein praktischer Begriff für Texte zu sein, die auf der Textoberfläche nicht explizit fakturbetonend sind, aber durch die oben angedeuteten Mittel *implizit* eben doch fiktions- und/oder fakturbetonend funktionieren. Zur Illustration nehme ich noch einmal das schon oben bemühte Beispiel aus Rohdes und Birnstiel/Schillings Modellen, Süskinds *Das Parfum*. Rohde klassifiziert den Roman als mimetisch-realistisch (und nicht poietisch), Birnstiel/Schilling als fiktionsbetonend (und nicht mimetisch, vgl. Abschnitt 2.4). Das scheint ein Widerspruch oder zumindest ein Hinweis auf unklare Begrifflichkeiten zu sein. In der hier vorgeschlagenen Terminologie lässt sich der vermeintliche Widerspruch relativ leicht auflösen: Rohde spricht dabei über die Tatsache, dass der Roman sich darstellungsrealistischer Erzählmittel bedient, seine Textoberfläche ist nicht *explizit* fakturbetonend. Birnstiel/Schilling meinen dagegen wohl den Sachverhalt, dass der Roman trotz seiner darstellungsrealistischen Textoberfläche *implizit* fiktions- und auch fakturbetonend ist. Im Prinzip geht es also um die Frage, wie man ein Verfahren bezeichnet, das auf der Textoberfläche ‚realistisch' verfährt, also nicht explizit fakturbetonend ist, auf andere (implizite) Weise aber doch fakturbetonende Wirkung hat: Auf der Textoberfläche ist es darstellungsrealistisch, auf der eigentlichen Wirkungsebene aber (implizit) fakturbetonend. Der Begriff *Darstellungsrealismus* dient schlicht zur Vereinfachung der Beschreibung solcher Sachverhalte.

2.5 Biografik und Naives Erzählen

Eine der in dieser Arbeit verfolgten Fragestellungen ist, inwiefern sich die Erzählkrise in der deutschsprachigen Literatur der 1990er und 2000er Jahre poetologisch niedergeschlagen hat, oder spezifischer: Welchen Status hat (Nicht-)Naives Erzählen in dieser Periode? Daraus folgt wiederum die Frage nach dem heuristischen Vorgehen, anhand welchen Korpus dies zumindest exemplarisch beleuchtet werden kann. In der Gattung der Biografie konzentrieren sich viele der in den obigen Kapiteln erwähnten zentralen Aspekte. Die in diesem Abschnitt zu zeigende These lautet, dass biografisches Erzählen von der oben dargestellten poetologischen und erkenntnistheoretischen Diskussion in besonderem Maße betroffen ist, weswegen sich biografische Schreibweisen (gerade in fiktionalen Kontexten) besonders eignen, um Folgen der Erzählkrise in der Literatur der Jahrtausendwende anschaulich aufzuzeigen. Vor allem zwei aufeinander bezogene Aspekte sind dabei zentral:

1) Erzähltheoretischer Aspekt: Biografien und biografisches Erzählen sind in besonderem Maße auf eine plotorientierte narrative Konfiguration angewiesen, gattungsgeschichtlich orientieren sie sich seit mindestens dem achtzehnten Jahrhundert an realistischen Erzählverfahren.
2) Historiografisch-poetologischer Aspekt: Biografisches Erzählen steht deshalb im Spannungsverhältnis der oben ausgeführten, erkenntnistheoretisch motivierten Debatte um den Status narrativ konfigurierter Historiografie.

Vor der Ausführung dieser Punkte eine terminologische Klärung: Die Biografie ist eine erstaunlich schwer fassbare, da nicht im normpoetischen Sinn kanonische Gattung (vgl. Zymner 2009, 7). Während sich *Biografik* inzwischen als „Gattungsoberbegriff" (Scheuer 2007, 233) für zahlreiche Darstellungsformen durchsetzt, die sich mit im weiteren Sinne biografischen Inhalten beschäftigen (dazu gehören etwa Lebensbeschreibung, Vita, Porträt, Charakteristik, Nachruf, vgl. Schnicke 2009, 1; oder auch biografisches Essay, Autobiografie, vgl. Scheuer 2007, 233), wird der Ausdruck *Biografie* üblicherweise für spezifischere Ausformungen einer Lebenslaufdarstellung benutzt. Das Reallexikon verzeichnet für das Lemma gleich zwei Artikel, *Biographie1* und *Biographie2*, eines für die „[l]iterarische Darstellung eines Lebenslaufes" (Scheuer 2007, 233) und eines für die „[w]issenschaftliche Darstellung von Leben und Werk eines Autors" (Dainat 2007, 236). Damit ist markiert, dass es mindestens eine faktuale, wissenschaftliche Variante der Biografie gibt, deren Gegenstand allerdings (völlig unbegründet) auf die literaturwissenschaftliche Arbeit über Autorinnen und Autoren beschränkt wird, sowie eine eher ‚literarische', der Faktualität nicht im gleichen Maße verpflichtete Form. Auch das *Handbuch Biographie* folgt dieser Unterscheidung (vgl. Runge 2009a, 103–121), wobei die Biografie tendenziell als „mixtum compositum" (Runge 2009a, 103) charakterisiert wird. Die Pole ‚literarisch' und ‚wissenschaftlich' sollten deshalb wohl als das Begriffsfeld regulierende Idealtypen angesehen werden (in diesem Sinne auch das Handbuch-Kapitel zu *Poetizität/Literarizität*, vgl. Aumüller 2009b, 29). Scheuer bezeichnet die Biografie im Reallexikon als „künstlerisch-literarische bzw. wissenschaftliche Darstellung eines fremden Lebenslaufes" (Scheuer 2007, 233), womit indirekt einige der weiteren, problematischen Aspekte einer Gattungsbestimmung aufzeigbar sind. Ausgeschlossen scheinen wegen der Fokussierung auf ‚Künstlerisch-Literarisches' etwa Darstellungen in anderen Medien (Film, Hörspiel, Comic etc.). Offen bleibt auch die Ausdehnung des dargestellten Lebensabschnitts – zwar wird „meist an eine umfassende, das ganze Leben umspannende Darstellung gedacht" (Scheuer 2007, 233), allerdings gibt es zahlreiche Biografien, die sich auf einige wenige Jahre der oder des Biografierten konzentrieren. Scheuers Lexikonbestimmung legt überdies nirgends fest, ob es sich beim Gegenstand der Biografie um eine faktisch lebende bzw. gelebt habende Person, nicht um eine fiktive Figur, handeln sollte. Ersteres wird allem Anschein nach stillschweigend vorausgesetzt, andernfalls fielen zahlreiche weitere, die Lebensläufe fiktiver Figuren darstellende Romane unter den Begriff der Biografie. In dieser Art sind hinsichtlich der Verwendung von *Biografie* noch weitere Kriterien thematisierbar und problematisierbar (zum Beispiel, ob Biografien eigentlich transgenerisch – also auch in Dramatik und Lyrik – vorkommen oder nur als Erzähltexte), wie Zymner (2009, 8–11) dies im Handbuch-Artikel an acht Biografie-Definitionen exemplarisch aufzeigt.

Wenn ich im Folgenden von *Biografie* spreche, meine ich im Kontext dieser Arbeit (wo nicht anders vermerkt) die relativ eng gefasste, geläufige Bestimmung der *Text*gattung, nämlich die oben angesprochene, faktual erzählende Darstellung eines

fremden Lebenslaufes. Eine hilfreiche Bestimmung findet sich in der Arbeit von Julijana Nadj (2006), die ihr Konzept der „nicht-fiktionalen Biographie“ (Nadj 2006, 20) folgendermaßen ausführt:

> Erstens wird, wann immer diese Arbeit von einer traditionellen, nicht-fiktionalen Biographie spricht, darunter eine idealtypische Form der Biographie verstanden, die prototypisch die im Folgenden untersuchten Aspekte einsetzt: das Befolgen der Kriterien zur Selektion des biographierten Subjekts, Einhalten einer chronologischen Darstellungsweise, vertretener Anspruch auf größtmögliche Vollständigkeit und Authentizität, die Annahme eines neutralen und objektiven Biographen sowie ein aus diesen Kriterien entstehender Anspruch auf die Vermittlung einer biographischen ‚Wahrheit‘. (Nadj 2006, 19 f.)

Als *biografisches Erzählverfahren* oder *biografische Schreibweise* wiederum bezeichne ich erzählerische Techniken und Wirkungsdispositionen (vgl. Zymner 2003, 187), die für die traditionelle Gattung der Biografie als typisch gelten, aber auch in anderen Zusammenhängen auftreten können. Dies sind im Wesentlichen die prototypischen darstellungsrealistischen Erzählverfahren und -muster (vgl. Abschnitt 2.1.2), angewandt auf ein fremdes Leben einer faktischen Person oder eben auch einer fiktiven Figur, deren zum Beispiel romanhafte Manifestation oft auch als „biographischer Roman“ (Scheuer 2007, 234) bezeichnet wird. Die Redeweise von biografischen Erzählverfahren ist praktisch, um vergleichbare Schreibweisen zu bezeichnen, die in fiktionalen Kontexten vorkommen (und deswegen nicht zur Gattung der nicht-fiktionalen Biografie gehören können). Wolfgang Hildesheimers *Marbot* (1980) etwa ist in diesem Sinne keine Biografie (auch keine ‚literarische‘), es handelt sich vielmehr um einen Roman, der sich in seiner Gänze (bis in seine Peritexte hinein) biografischer Erzählverfahren bedient (vgl. Nuoffer 1990, 66–71).

2.5.1 Biografik aus erzähltheoretischer Sicht

Matthias Aumüller betrachtet Biografien im *Handbuch Biographie* als „exemplarisch für narrative Textsorten“ (Aumüller 2009a, 18). Nach einer abstrakten Bestimmung von Narrativität führt Aumüller eine eher „intuitive[ ] Vorstellung von Erzählungen“ (Aumüller 2009a, 18) an, um zu zeigen, inwiefern Biografien idealtypisch narrativ sind. Statt von ‚intuitiven Vorstellungen‘ und Idealtypen kann man hier genauer von Prototypik sprechen.

> Narrativ sind demnach solche Darstellungen, deren Gegenstand eine zusammenhängende Ereignis*folge* ist; ihr Zusammenhang wird durch eine oder wenige Figuren mit menschlichen oder anthropomorphen Eigenschaften konstituiert und gewöhnlich durch ein einheitliches (aber nicht notwendigerweise realistisches) Raumzeitkontinuum näher bestimmt; die Ereignisfolge ist üblicherweise durch Kausalität zusätzlich verklammert, die […] häufig in der Darstellung psychologischer Motivationen der handelnden Figuren verankert ist. (Aumüller 2009a, 18)

Aumüller kommt nach diesen prototypischen Bestimmungen zum Schluss: „Der Idealtypus der Biographie vereint in sich all die verschiedenen Charakteristika zugleich, die zur Bestimmung von Narrativität angeführt werden“ (Aumüller 2009a, 18). Gemäß diesen prototypischen Eigenschaften von Narrativität wäre eine typische Biografie also die Darstellung einer kohärenten, kausal verbundenen Ereignisfolge mit einem zentralen menschlichen Protagonisten, dessen Handlungen psychologisch motiviert und verknüpft dargestellt werden (dass dies auch auf andere Textsorten zutrifft, schwächt die Feststellung nicht – es bedeutet nur, dass es neben der Biografie auch andere prototypisch narrative Textsorten gibt). Aumüller lässt in seiner Bestimmung von prototypischer Narrativität die narratologischen Kategorien der *tellability*[65] und der mit ihr eng verknüpften *eventfulness*[66] unerwähnt. Implizit holt er die Wichtigkeit und den prototypischen Status dieser narratologischen Aspekte aber wieder ein, indem er beispielhaft an Biografien über Immanuel Kants als üblicherweise ereignisarm betrachtetes Leben zeigt, dass diese Biografien ihre darstellerische Energie auffällig stark auf dessen philosophisches Werk verlagern: „Kant-Biographien weisen in diesem Sinne eine reduzierte Narrativität auf“ (Aumüller 2009a, 20). Dies ist der Fall, da Biografien normalerweise Lebensläufe mit hoher Ereignishaftigkeit und *tellability* erzählen – Leben, die wie bei Kant nur wenige einschneidende äußere Ereignisse aufweisen, entziehen sich solchen typischen biografischen Erzählmustern. Die ‚traditionelle‘ Biografie ist als Gattung in besonderem Maße auf eine plotorientierte narrative Konfiguration angewiesen, zu deren typischen Merkmalen eben auch *tellability* und

65 *Tellability* ist ein etwas kontraintuitiver Begriff, der die Qualität einer Erzählung (oder der in ihr vorkommenden Ereignisse) zu bestimmen versucht, die diese ‚erzählenswert‘ oder in einem soziokommunikativen Sinne ‚erzählbar‘ macht. Erzählt man jemandem, man sei gestern aus dem Haus gegangen, habe im Supermarkt Milch gekauft und sei wieder heimgekehrt, wird die Zuhörerin bzw. der Zuhörer zusätzliche Informationen erwarten, die die (in dieser Form kommunikativ banale) Erzählung mit irgendeinem ‚Witz‘, einem *narrative point* versehen (vgl. Köppe/Kindt 2014, 70) – die Erzählung hat eine sehr geringe *tellability*. Der Begriff bezieht sich tendenziell auf die Ebene der *histoire*, nicht auf diejenige des *discours*, ist von letzterer aber nicht zu trennen: „Since a good story poorly told can be ruined or, conversely, the most insignificant incident can become captivating when told by a skillful narrator, some critics find it difficult to consider any aspect of narrative (sequence, plot, tellability, point, interest, etc.) independently from its discursive or textual manifestation“ (Baroni 2014).

66 *Eventfulness*, ähnlich sperrig als *Ereignishaftigkeit* (vgl. Schmid 2003, 30) in die deutsche Fachsprache übersetzt, meint bei Schmid zunächst eine Eigenschaft von Ereignissen, die nach den Parametern Relevanz, Unvorhersehbarkeit, Persistenz, Irreversibilität und Nicht-Iterativität graduierbar ist (vgl. Schmid 2003, 25–29). In einer Kriminalerzählung kommt dem Mord an einer Person demgemäß höhere Ereignishaftigkeit zu als einem für die Handlung folgenlosen Hundegebell (außer, letzteres führt zum Beispiel zur Leiche – entsprechend stiege seine Relevanz, also auch die Ereignishaftigkeit). Hühn trifft auf dieser Basis eine Unterscheidung zwischen zwei Grundtypen von narrativen Ereignissen: Der erste Typus betrifft einfache Situationsveränderungen (wie ein Hundegebell oder Blinzeln), der zweite gilt für Ereignisse, die „a decisive, unpredictable turn in the narrated happenings, a deviation from the normal, expected course of things“ (Hühn 2013) darstellen. So verstandene *eventfulness* wird oft als Kriterium für *tellability* betrachtet.

eventfulness gehören. Diese sind meines Erachtens den prototypischen Merkmalen von Narrativität, und demzufolge von Biografien, hinzuzufügen.

Zu diesem Themenbereich gehört auch, dass ein bestimmter, zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts höchst prominenter Typus der Biografie sachgeschichtlich eng mit den Erzähltechniken und -schemata des Entwicklungsromans verknüpft ist. Dies gilt insbesondere für deutschsprachige Biografik des frühen zwanzigsten Jahrhunderts, welche sich auch als Spätfolge unter Einfluss und Erfolg „des Historischen Romans" des neunzehnten Jahrhunderts (Scheuer 2007, 235) ausprägt. Obwohl sich die Vertreter dieser ‚historischen Belletristik' scharf gegen „den historischen Roman bzw. die biographie romancée [wenden], ist nicht zu übersehen, daß sich gerade mit dieser Gattung die deutlichsten Übereinstimmungen ergeben" (Scheuer 1979, 222).[67] Die von Scheuer herausgearbeiteten diesbezüglichen Merkmale sind vor allem ein unmittelbarer Darstellungsmodus mit geringer Distanz (etwa durch Verwendung des Präsens), ein auktorialer Erzähler sowie – in Abgrenzung zur vorherigen „ausladenden, arabesken und assoziativen Technik der geistesgeschichtlichen Biographik" (Scheuer 1979, 222) – eine für die Gattung neue „literarische Kohäsion" mit einem teleologischen, chronologischen „gradlinigen Handlungsverlauf" (Scheuer 1979, 223), den sowohl Stefan Zweig als auch Emil Ludwig explizit an ein dramatisches Handlungsmuster anlehnen (vgl. Scheuer 1979, 224 f.). Scheuer kritisiert diese gradlinigen Plots, die mit einem „überschaubare[n] Figurenensemble und Beschränkung auf einige wichtige Handlungsschauplätze" (Scheuer 1979, 224) operierten, als unhintergehbar subjektive Prozesse von Selektion und narrativer Organisation (Emplotment), die mit ihrem jeweiligen narrativen Arrangement einen bestimmten Geschichtsverlauf erst kreierten und behaupteten, aber immer auch anders ausfallen und erzählt werden könnten.[68] Wie Scheuer in seinem, in Anlehnung an ein Szondi-Zitat,[69] *Ästhetische Harmoni*e (Scheuer 1979, 217–226) genannten Kapitel festhält:

> Damit ist die formale Tradition der ‚modernen' Biographie nicht so sehr an der geistesgeschichtlichen Biographik, sondern mehr an den Erzählmustern des Romans im 19. Jahrhundert festgemacht. Diese traditionelle Technik kann das leisten, was zu Beginn als Ziel der Biographen genannt worden ist, nämlich jene Erzeugung von (scheinbarer) Sicherheit und Harmonie, Wahr-

67 Vgl. dazu auch Rosmarie Zeller (1980, 108–110) und Bernhard Fetz (2009, 17).

68 Scheuer scheint hier die Thesen zur narrativen Historiografie von Hayden White zu reformulieren, zitiert diesen aber tatsächlich nicht, sondern nimmt direkten Bezug auf den Geschichtsphilosophen Arthur Danto, der mit seiner *Analytischen Philosophie der Geschichte* von 1965 (Danto 1980) einen Hauptbezugspunkt der gesamten, auch White beschäftigenden Fachdebatte darstellt.

69 In seinem gegen erzählende Geschichtsschreibung gerichteten Plädoyer *Für eine nicht mehr narrative Historie* schreibt Szondi: „Die neue Geschichtsschreibung würde damit zu einer Form deskriptiver Rede, die ihren ‚Hypothesencharakter' eigens zum Ausdruck bringt [...], anders gesagt: die sich der Fiktionalität ihrer Typisierung bewußt bleibt und damit der Verführung narrativer Harmonisierung entgeht" (Szondi 1973, 542). Scheuer (1979, 222) zitiert dies ebendort.

> heit und Plausibilität. Die ästhetisch hergestellte Kohärenz erweist sich so als formales Korsett, das die fehlende Sinneinheit vergessen machen soll. Eine Reihe von literarischen Illusionstechniken übernehmen eindeutig diese Funktion. (Scheuer 1979, 222)

Die genannten Romanformen und, in ihrer Folge, die ‚traditionelle' Biografie orientieren sich an aus heutiger Sicht prototypisch realistischen Erzählverfahren.

2.5.2 Biografik aus gattungspoetologischer Sicht

Die Biografie hat seit dem frühen zwanzigsten Jahrhundert wissenschaftstheoretisch einen schweren Stand, sie „ist der Bastard der Geisteswissenschaften", wie Christian Klein (2002a, 1) nüchtern feststellt. Bernhard Fetz attestiert der Gattung eine „beträchtliche Theorieresistenz" (Fetz 2009, 3):[70] Sie steht gattungsmäßig im Spannungsfeld zwischen Faktualität und gleichzeitiger Nähe zu Erzählverfahren und Handlungsmustern, die dem realistischen und historischen Roman verbunden sind und daher oft als für fiktionale Texte typisch empfunden werden.[71] Als „Genre zwischen Wissenschaft, Kunst und Unterhaltung" (Fetz 2009, 7) wird der Biografie in Anlehnung an Virginia Woolfs Diktum[72] oft besagter „Bastardcharakter" (Fetz 2009, 8) unterstellt. Je mehr Erzählverfahren aus dem für fiktionale Literatur typischen Bereich verwendet werden – zum Beispiel ein besonders szenischer Modus, die Wiedergabe von direkter Rede etc. –, desto eher tritt zum Beispiel in den Vordergrund, dass zahlreiche Beschreibungen in einer so gestalteten Biografie bestenfalls hoch plausibel, aber nicht im dokumentarischen Sinn belegbar sind. Aufgrund ihrer generischen Affinität zu literarischen Handlungsmustern, der narrativen Konfiguration eines Lebens, können für die Biografie außerdem poetologisch gesehen die erkenntnistheoretischen Bedenken geltend gemacht werden, die oben (vgl. Abschnitt 2.2.2) anhand von Hayden Whites Thesen zur Überformung der Wirklichkeit durch plotorientierte narrative Konfiguration historiografischer Texte illustriert wurden. Exemplarisch dafür meint Anita Runge im *Handbuch Biographie*:

---

70 Dies zeigt sich unter anderem daran, dass neben Christian Kleins *Handbuch Biographie* von 2002 und Bernhard Fetz' Sammelband *Die Biographie – zur Grundlegung ihrer Theorie* von 2009 nach wie vor Helmut Scheuers schon 1979 erschienene, umfassende Monografie *Biographie* zu den deutschsprachigen Standardwerken der Gattungstheorie gehört.
71 „As far as the more conventional types of biography are concerned, critical analysis in a number of cases has discovered features commonly associated with fictional rather than factual literature. The narratives have shown to be informed by personal and group prejudices, ideological assumptions and conventions of *aesthetic patterning*" (Schabert 1982, 2).
72 Woolf nannte die Biografie in ihren Notizbüchern von 1934 „a bastard, an impure art" (Woolf zit. in Fetz 2009, 7). Woolf hatte außerdem mit *Orlando: A Biography* von 1928 einen der wirkmächtigsten ‚biografischen' Romane verfasst, der gattungskritisch lesbar ist.

> Angesichts des Grades der Theoretisierung mag es enttäuschen, dass die meisten wissenschaftlichen Biographien naiven Mustern folgen und auf jegliche Selbstreflexion oder biographietheoretische Fundierung verzichten. Die Praxis der wissenschaftlichen Biographik hinkt dem gattungstheoretischen und -geschichtlichen Erkenntnisstand hinterher. Das bedeutet einerseits, dass auch die konventionelleren Biographien offenkundig für ihre jeweiligen Fachgebiete wichtige Funktionen erfüllen. Andererseits muss aber die Frage gestellt werden, ob und wie die neuen Anforderungen an die biographische Arbeit überhaupt realisierbar sind. (Runge 2009b, 121)

Was oben über den Zusammenhang von ‚adäquater Darstellung' und Narrativen insgesamt gesagt wurde, gilt für die Biografie (als Prototyp des Narrativen) in besonderem Maße.[73]

2.5.3 Biografik und Erzählkrise der 1920er und 1930er Jahre

Angesichts der oben dargelegten Charakteristika einer ‚typischen', ‚traditionellen' Biografie erscheint einleuchtend, dass die Biografie gattungsgeschichtlich weder die Erzählkrise der Moderne noch die Diskussion um Whites *Metahistory* durchstehen konnte, ohne dass ihre Formkonventionen von Literatinnen und Literaten gründlich zur Disposition gestellt und modernistischen, im Kern erzählkritischen Modifizierungen ausgesetzt wurden, und zwar sowohl in fiktionalen als auch in faktualen Texten. In der Tat lassen sich literaturgeschichtlich in diesen erzählkritischen Phasen jeweils größere generische Umwälzungen beobachten. Scheuer geht davon aus, die Biografie sei „immer auch Spiegel der jeweils herrschenden Individualitätsauffassung. [...] In Zeiten starker verbindlicher sozialer und kultureller Normen für den einzelnen trägt auch die Biographie relativ einheitliche Züge [...]" (Scheuer 1995a, 119). Wenn es „scheint, daß die Biographie gerade in Krisenzeiten besondere Konjunktur hat" (Scheuer 1995a, 120), dann bindet Scheuer die erzählkritischen Veränderungen der Biografie im modernen Sinn an die modernistische Subjektkrise zurück: In den 1920er und -30er Jahren kam es aus genau diesem Grund zu einem regelrechten biografischen „Theorieschub" (Klein 2002a, 10), es „kämpften die biographisch arbeitenden Historiker gegen die Biographien verfassenden Belletristen, sowie die eher linksorientierten Publizisten und Wissenschaftler gegen den konstatierten Konservatismus der zeitgenössischen Biographen" (Klein 2002a, 9). Als „biographische Mode"[74] kritisierte Leo

---

73 „Die wissenschaftliche Skepsis gegenüber der Biographie gilt nicht zuletzt [...] ihrer narrativen Tendenz. Zwar mag solche Skepsis in einer Zeit, die von ‚Theorieerzählung' und ‚Methodendesign' spricht, geringer sein als noch vor zwei Jahrzehnten, doch ist sie ernst zu nehmen, weil sie Rückschlüsse auf ein grundlegendes Problem biographischer Darstellungstechniken bietet. Erzählen bedeutet für die Biographie nicht selten, die Lücken zu überspielen, die die Dokumentation des Lebens hinterlassen hat" (Alt 2002, 32 f.).

74 Vgl. Löwenthal 1990, 231–257. Löwenthal arbeitet in dem Aufsatz mit einem Korpus von 37 Biografien, davon allein 11 von Stefan Zweig und 12 von Emil Ludwig.

Löwenthal in seiner 1938 entstandenen, aber erst 1955 erschienenen gleichnamigen Schrift die sehr erfolgreichen Biografien von Emil Ludwig, Stefan Zweig und anderen. Löwenthal schreibt in dem bekannten Aufsatz gegen die belletristische (explizit nicht fachwissenschaftliche) „Popular-Biographie" (Löwenthal 1990, 232) an, die er, so die Grundtendenz, in den Bereich der „faktischen Armut und des scheinbaren Reichtums" (Löwenthal 1990, 231) verweist. Löwenthal unterstellt dieser Ausformung der Gattung dabei Trivialität und klischierte Stereotypik, da sie aus anekdotischen Einzelfällen und Binsenwahrheiten sich als allgemein gebende Erkenntnisse generiere: „Sie erhebt den Anspruch, den Stein der Weisen für alle Geschichts- und Lebenslagen gleichsam im Plural zu besitzen; aber es zeigt sich dann, daß das kunterbunte Durcheinander der Allgemeinurteile und Rezepte in Wahrheit Ausdruck völliger Ratlosigkeit ist" (Löwenthal 1990, 231).

Löwenthal grenzt dabei explizit die Tradition des Entwicklungs- und auch des realistischen Romans gegen besagte ‚Popular-Biografien' ab: In den großen realistischen Romanen des neunzehnten Jahrhunderts wird seines Erachtens durch „dichterische[ ] Einbildungskraft die gesellschaftliche und psychologische Realität so widergespiegelt [...], wie sie die soziale Schicht des Schriftstellers und seiner Leser sieht" (Löwenthal 1990, 232). Diese Romane arbeiten deshalb an der „Bestätigung und Rettung des Individuums", während die von Löwenthal inkriminierten Popular-Biografien in genauer Umkehrung die historischen Fakten nur noch benutzen würden, um kalenderspruchartige Wahrheiten auszubreiten, ohne sich für das „Individuum" zu interessieren. Dieses sei „ein Anlaß bloß, der dazu dient, ein bestimmtes Material hübsch zu gruppieren" (Löwenthal 1990, 233).[75] In typischer Manier der Frankfurter Schule wendet sich Löwenthals Kritik gegen als trivialisierend empfundene Phänomene der Massenkultur und setzt sich nicht direkt mit poetologischen Fragen auseinander. Allerdings weist immerhin zum Beispiel das letzte Zitat darauf hin, dass ‚nur hübsch gruppierte' Ereignisse – also deren narrativ konventionell aufbereitete Darstellung – als unzureichend empfunden werden, wobei sich das Argument eindeutig auf eine noch als gegeben betrachtete sozioliterarische Funktion von (gewissen) fiktionalen Romanen und deren darstellerischer *Adäquatheit* stützt.

Mit anderem, für diesen Kontext direkt relevantem, Schwerpunkt widmete sich der mit Löwenthal befreundete Soziologe und Filmwissenschaftler Siegfried Kracauer ebenfalls in den 1930er Jahren den erfolgreichen Biografien.[76] Sein kurzer, inzwischen

75 „Die Biographie ist wie die Fortsetzung so zugleich die Umkehrung des Romans. Die Dokumentation im bürgerlichen Roman hatte die Funktion der Rohstoffe. Ganz anders in der Popular-Biographie: dort vertreten die Dokumentationen, jenes Riesengepränge aus fixierten Daten, Ereignissen, Namen, Briefen usw., die Stelle von sozialen Verhältnissen, die zu Fesseln des Individuums geworden sind; das Individuum ist gleichsam nur noch [...] ein Anlaß bloß, der dazu dient, ein bestimmtes Material hübsch zu gruppieren" (Löwenthal 1990, 233).

76 Obwohl Löwenthals Aufsatz 1930 noch nicht veröffentlicht war, spricht Kracauer in *Die Biographie als neubürgerliche Kunstform* davon, dass die Biografien eben nicht als Mode abzutun seien, und

als Klassiker[77] zum Thema Biografie bekannter Aufsatz mit dem Titel *Die Biographie als neubürgerliche Kunstform* von 1930 (Kracauer 1977) formuliert auf engem Raum einige der Grundbedenken, die ins Zentrum des Verhältnisses von traditioneller Biografie und moderner Erzählkrise treffen. Kracauer skizziert zunächst einen Alltag, der durch den Ersten Weltkrieg wie auch durch die neuen medialen Bedingungen der „neuen technischen Erfindungen [...] erschüttert und umgebrochen" (Kracauer 1977, 76) sei (als Beispiel nennt er die fragmentierten Rundfunkmeldungen aus aller Welt), vergleicht diese Veränderungen mit dem größten damals aktuellen Paradigmenwechsel der Naturwissenschaften, der „Relativitätstheorie in der Physik" (Kracauer 1977, 76) und endet bei der selbstempfundenen „Nichtigkeit" eines jeden Menschen, also der modernen Subjektkrise. Diese erlaube es nicht mehr, „an die Vollzugsgewalt des beliebigen Einzelnen zu glauben" (Kracauer 1977, 76). Kurz: Kracauer vollzieht hier auf engstem Raum die klassischen Schritte des Erklärungsmusters zur modernen Unübersichtlichkeit sowie zur Subjektkrise (vgl. Abschnitt 2.2). Dazu gehört auch der Schritt von der Subjekt- zur Erzählkrise: Die „Geschlossenheit der alten Romanform" (Kracauer 1977, 76) stehe in Rede, wenn das Individuum in einer „verwirrten Welt" (Kracauer 1977, 76) nicht mehr an eine geordnete glauben möge, in der die individuellen Handlungen noch überschaubare und wirksame Konsequenzen hätten: „Nicht umsonst spricht man von der Krisis des Romans. Sie besteht darin, daß die bisherige Romankomposition durch die Aufhebung der Konturen des Individuums und seiner Gegenspieler außer Kraft gesetzt ist" (Kracauer 1977, 76). Kracauer erklärt die zahlreichen zeitgenössischen Biografien deshalb „aus dem Bedürfnis nach einer rechtmäßigen literarischen Form" (Kracauer 1977, 77). Diese Form liefere die Biografie vermeintlich aufgrund ihrer nicht-fiktiven Grundlage: „Die Hauptperson der jeweiligen Biographie hat wirklich gelebt [...]" (Kracauer 1977, 77). Das belegte, gelebte Leben sei „zugleich auch die Garantie der Komposition. Jede geschichtliche Gestalt hat bereits in sich selber Gestalt. Sie hebt zu einer bestimmten Zeit an, entwickelt sich im Widerstreit mit der Welt, gewinnt Umriß und Fülle, tritt ins Alter zurück und erlischt" (Kracauer 1977, 77). Mit diesem geradezu aristotelischen Plotmuster[78] liest Kracauer die

---

bezieht sich damit wahrscheinlich auf Unterhaltungen mit dem ihm gut bekannten Löwenthal, vgl. Hogen 2000, 64 (Fußnote 59): „Leo Löwenthals Aufsatz ‚Die biographische Mode' ist zwar erst 1955, in den von Theoder W. Adorno und Walter Dirks herausgegebenen Sociologica I [...] erschienen, allerdings bereits in den dreißiger Jahren verfasst worden [...]. Vermutlich erörtern Kracauer und Löwenthal ihre unterschiedlichen Auffassungen in Gesprächen".

77 Vgl. Klein 2002b; Fetz 2009, 3 f.

78 Kracauer selbst macht diesen Bezug nicht explizit, mit der Wortwahl des ‚Anhebens', der ‚Entwicklung' und des ‚erlöschenden' Endes allerdings wird hinlänglich auf die pyramidale Plotstruktur der aristotelisch informierten Dramentheorie angespielt. Natürlich gibt es bei Kracauer auch eine weitere Dimension, die des bürgerlich genormten Lebensablaufs, vgl. Fetz 2009, 18: „Die Erfolgsgeschichte des Entwicklungsschemas über alle modernen Bruchstellen hinweg korrespondiert mit einem Lebenslauf-Modell, das ab dem frühen 19. Jahrhundert bis in die 1980er Jahre in den westlichen Ländern relativ stabil geblieben ist: Das Dreistufenmodell idealtypischer bürgerlicher Lebensläufe [...] geht von

Tendenz seiner Zeit zur Biografie konsequent als eine sozioliterarisch reaktionäre „*Flucht*“[79] des Bürgertums in eine der unübersichtlichen, ‚verwirrten‘ Gegenwart entgegengesetzte, geordnete Erzählform.[80] Diese Form legitimiert sich bei Kracauer noch vom Gegenstand her: „Die Biographie sei ein so beliebtes Genre geworden, weil sie einen Stoff verarbeite, der seine Form vermeintlich bedinge [...]“ (Klein 2002b, 78), eine Annahme, die im Zuge der Thesen Whites später in Zweifel gezogen wurde (vgl. Bödeker 2003, 14). Trotz seiner ebenfalls vor allem auf soziale Zustände bezogenen Sicht auf Biografie und Roman bündelt Kracauer damit nicht nur zentrale Punkte der modernistischen Erzählkrise, sondern auch „bereits Aspekte, die in der theoretischen Diskussion, die auch auf die Biographik Auswirkungen hatte, erst nach 1970 wieder aufgegriffen wurden, wie etwa die Suggerierung einer vermeintlichen Finalität und Kausalität“ (Klein 2002a, 10). Dieser von Löwenthal, Kracauer (und von Literaten wie Alfred Döblin oder Hermann Broch, vgl. Fetz 2009, 13–17) kritisierte Typus der Biografie stellt ein kleineres terminologisches Problem dar: Während er von genannten Zeitgenossen oft als *moderne* – da damals neueste Populärform der – Biografie bezeichnet wurde, lautet die auschließliche Bezeichnung 1979 bei Scheuer schon kritisch mit einfachen Anführungszeichen markiert *‚moderne‘ Biografie* (vgl. Scheuer 1979, 151), während diesbezüglich heute üblicherweise von „historische[r] Belletristik“ (Gradmann 1992, 5), von der „konventionellen Biographik“ bzw. „traditionellen Biographie“ (Bödeker 2003, 25), der „Trivialbiographik des 20. Jahrhunderts“ (Fetz 2009, 18) oder der „‚klassische[n]‘ populäre[n] Biographie“ (Porombka 2009, 125) die Rede ist. Da diese am Historischen Roman orientierte Form (außerhalb fachwissenschaftlicher Zusammenhänge) heute nach wie vor der „Typus des Erfolgsbuches [ist], das bis heute den Markt beherrscht“ (Scheuer 1994, 461), und ein weitgehender Forschungskonsens darüber besteht, dass sich diese Form an traditionellen Erzähltechniken des neunzehnten Jahrhunderts orientiert (vgl. Bödeker 2003, 39 f.; Fetz 2009, 18), wird diese

einer Phase der Ausbildung aus, der eine lange Phase des Erwerbslebens folgt [...]; darauf folgt eine abschließende Phase der Ruhezeit.“ Dass gerade Biografien der Ruch der schemahaften Erzählweisen anhaftet, dürfte auch mit ihrer gattungsgeschichtlichen Entwicklung zu tun haben, die bedingte, dass lange nur spezifische Personengruppen für eine Biografie in Frage kamen (im Mittelalter etwa Könige und Heilige, vgl. Fetz 2009, 29). Dies schreibt bestimmte Erzählschemata nicht zwingend vor, aber fördert sich durchsetzende Konventionen durch äußere Faktoren stark. Denn sowohl um König wie auch um Heiliger zu werden, bedarf es bestimmter Institutionen und Stationen, die man zwangsläufig durchlaufen *muss*. Ein Ablaufschema ist also im Begriff „König“ schon vorgegeben – Schemabildung (mit Variationen im Detail) wird so begünstigt.

79 „Die Biographie als Form der neubürgerlichen Literatur ist ein Zeichen der *Flucht*; genauer: der Ausflucht“ (Kracauer 1977, 78).

80 „Denn die Biographie macht dem Roman heute nur darum Konkurrenz, weil sie zum Unterschied von diesem, der frei schwebt, Stoffe verarbeitet, die ihre Form bedingen. Die Moral der Biographie ist: daß sie im Chaos der gegenwärtigen Kunstübungen die einzige scheinbar notwendige Prosaform darstellt. / Eine des stabilisierten *Bürgertums*. Dieses ist freilich dazu gezwungen, sich allen Erkenntnissen und Formproblemen zu verweigern, die seinen Bestand gefährden“ (Kracauer 1977, 77).

Form hier aus praktischen Gründen ebenfalls als die traditionelle Biografie bezeichnet.[81]

2.5.4 Biografische Gattungsinnovationen der 1960er und 1970er Jahre

Wie oben im Abschnitt zur Erzählkrise schon skizziert, blieben erzählkritische Positionen während der 1950er und -60er Jahre prävalent, die Biografie stand literarisch gerade deswegen nicht im Fokus hochliterarischer Bemühungen:

> Kein Literarhistoriker, der die Entwicklung seiner Wissenschaft in den letzten Jahrzehnten vorurteilsfrei verfolgte, wird bestreiten können, daß der Typus der Dichterbiographie, der sich im Laufe des 19. Jahrhunderts herausgebildet hat und auch heute noch da und dort anzutreffen ist, der heutigen Erkenntnis nicht mehr entspricht. Unser dichtungswissenschaftliches, ideengeschichtliches, soziologisches und psychologisches Wissen hat sich seit dem Zeitalter des Positivismus so sehr vertieft und differenziert, daß auch Forscher mit einem entschiedenen Mißtrauen gegen neue ehrgeizige Programme sich dieser Entwicklung nicht entziehen konnten. Die Urteile der alten Biographen erwiesen sich immer mehr als oberflächlich, als „naiv", wenn nicht gar als vollkommen unrichtig. (Sengle 1952, 100)

Als vermeintliches Repositorium für Modi obsoleter Wirklichkeitsdarstellung erlebte sie im Zuge der oben skizzierten geschichtstheoretischen Debatte aber in literarisch transformierter Form eine Renaissance. Analog zu den Diskussionen um Historiografie kam es während der späten 1960er und -70er Jahre in der deutschsprachigen Literatur (und international, vgl. von Zimmermann 2000; Lambert 1995) wieder zu einer kritischen, selbstreflexiven Auseinandersetzung mit Biografik und biografischem Erzählen. Diese Phase manifestierte sich in einer großen Anzahl experimenteller Romane, die in fiktionalen Kontexten Konventionen der Biografie hinterfragten (vgl. Zeller 1980; Schabert 1982; Scheuer 1982, 16–25). Obwohl die später folgende gattungstheoretische Debatte von den Thesen Hayden Whites befeuert wurde, schlug sie sich im deutschsprachigen Raum zunächst vor allem in der belletristischen Literatur nieder.[82] Eine frühe Bestandsaufnahme dieser innovativen Welle biografischer Literatur leistete Rosmarie Zeller bereits 1980. Wegen der geringen zeitlichen Distanz

81 Wie wirkmächtig dieser Prototyp der traditionellen Biografie auch in neuester Zeit ist, lässt sich zum Beispiel an der Selbstverständlichkeit beobachten, mit der Hannes Schweigers nachfolgende Kurzdefinition die Biografie auf eben diesen Typus reduziert: „Die Biographie ist eine traditionelle Darstellungsform, die sich nach wie vor an den Mustern des Entwicklungsromans, wie er im 18. und 19. Jahrhundert entstanden ist, orientiert" (Schweiger 2009, 317).

82 „Die Historiker haben die Reflexionen und innovativen Entwicklungen der Erzähltechniken in der Literatur kaum zur Kenntnis genommen, geschweige denn thematisiert. Eine ernsthafte und kontinuierliche Diskussion über ‚Formen der Geschichtsschreibung', angeregt vor allem durch Hayden White, setzte zumindest in Deutschland erst in den 1970er Jahren ein. [...] Der von Kracauer angesprochenen ‚Krise des Romans' korrespondierte die ‚Krise des Historismus'. Anders formuliert: Die Krise der

entstand diese noch bei poetologischer Betriebswärme. Es lohnt sich deshalb, die Beobachtungen und Thesen dieses Artikels hier als Ausgangspunkt nachzuvollziehen und mit späteren Arbeiten abzugleichen. Zeller schreibt:

> In den siebziger Jahren unseres [zwanzigsten, T. L.] Jahrhunderts begann in der „hohen" Literatur die Gattung der Biographie zu florieren. Angeführt wird die Reihe von Dieter Kühns *N* (1970), fortgeführt von der *Präsidentin* (1973), *Josephine* (1976), *Ich Wolkenstein* (1977) desselben Autors. 1977 erschien Peter Härtlings *Hölderlin*, Wolfgang Hildesheimers *Mozart*. 1978 Hans J. Fröhlichs *Schubert* und Ludwig Harigs *Rousseau*. Man mag sich fragen, warum die Gattung der Biographie, welche bis dahin ein Schattendasein im Bereich der Trivialliteratur fristete, plötzlich das Interesse dieser Schriftsteller weckte. (Zeller 1980, 107)

Diese Beobachtung lässt sich für die hiesige Problemstellung fruchtbar machen. Denn bei den genannten Werken handelt es sich nicht um Biografien, die wie oben beschrieben im Stil des realistischen oder Historischen Romans verfahren. Zeller argumentiert, dass diese neuen, ‚literarischen Biografien' sich bei allen Unterschieden stark auf die „traditionelle[ ] Form der Gattung" (Zeller 1980, 108) Biografie beziehen – allerdings abgrenzend (gemeint ist der am realistischen und Historischen Roman orientierte, schon oben besprochene Typus des frühen zwanzigsten Jahrhunderts). Zeller umreißt zunächst eine ‚traditionelle Form', die stark an literarischen Gattungskonventionen orientiert ist: das „Schema des realistischen Romans", eine „sich selbst darbietende Vergangenheit", ein Autor „in der Rolle des Berichterstatters" und die von Zeller so bezeichneten „klassischen Mittel der Illusionserzeugung" (Zeller 1980, 109). Gerade die sogenannte Illusionserzeugung aber steht der grundsätzlichen Stoßrichtung der erwähnten Texte entgegen: „Nun ist es aber gerade kennzeichnend für diese literarischen Biographien, daß sie in ausgeprägtem Maß Gebrauch von den Mitteln machen, die auf ihre Literarizität hinweisen" (Zeller 1980, 108). Die genannten, in den 1970er Jahren entstandenen ‚literarischen Biografien', so unterschiedlich sie grundsätzlich angelegt sind, haben gemeinsam, dass sie sich als Grenzfälle zwischen fiktionalem und faktualem Erzählen präsentieren und die Suggestivkraft erzählerisch hergestellter Kohärenz (zumindest implizit) mitreflektieren und problematisieren. Zeller kommt zum Schluss, dass die neuen literarischen Biografien im Gegensatz zur ‚traditionellen Form' durch Illusionsstörung die „Faktizität des Dargestellten [...] in Frage" (Zeller 1980, 114) stellen. Mehrfach verweist sie auf Techniken (avantgardistischer) moderner Erzählliteratur, die in der literarischen Biografie der 1970er Jahre Verwendung finden (etwa Techniken des *nouveau roman* in Dieter Kühns *N*, vgl. Zeller 1980, 112–117). Sie identifiziert etwa folgende Verfahren, anhand derer die neue literarische Biografie von der ‚klassischen' unterschieden werden kann: Einerseits wird mit Bezug auf Dieter Kühn das Ausstellen von (realistischen, biografischen) Erzählmustern und -konven-

---

historischen Darstellung und die Krise der historischen Erkenntnis fallen zusammen, beziehen sich aufeinander" (Bödeker 2003, 42).

tionen genannt: „Die ‚bewußt formelhafte, modellhafte Technik' soll ‚das Funktionale wirklich als funktional erkennbar' machen [...], dadurch wird das Modell als Ganzes ein Abbild der Wirklichkeit, ohne daß seine einzelnen Teile referentielle Funktion hätten [...]" (Zeller 1980, 115). Andererseits wird die metasprachliche Funktion, die Betonung und Offenlegung der „Subjektivität des Darstellenden" (Zeller 1980, 118) hervorgehoben.[83] Oft wird in den genannten Texten, das ist auch in der Zeller nachfolgenden Forschungsliteratur Konsens, „die erzählerische Chronologie zerstört, indem z. B. Reflexionen oder Gegenwartsbezüge eingeschoben werden" (Scheuer 1995a, 134). Summiert führen diese Verfahren der neuen literarischen Biografie laut Zeller zu illusionsstörenden Reflexionen, die „die Kohärenz des Werks" (Zeller 1980, 124) unterminieren. Zeller sieht die Techniken der neuen literarischen Biografie als *Kritik* an traditionellen Gattungskonventionen, welche durch eine paradigmatische Änderung der Wirklichkeitsauffassung motiviert sei (vgl. Zeller 1980, 125). Ein Textbeispiel aus Kühns 1970 ohne Gattungsbezeichnung erschienenem Werk *N* verdeutlicht das Gemeinte:

> Carlo Maria, ein junger Mann. Er wird als liebenswürdig, ehrgeizig, verschwenderisch, kenntnisreich, vergnügungssüchtig, elegant bezeichnet. Dieser liebenswürdige, ehrgeizige, verschwenderische, kenntnisreiche, vergnügungssüchtige, elegante junge Mann lernte ein junges Mädchen kennen. Dieses junge Mädchen war, was junge Mädchen sein sollen: hübsch und reich. Freilich kam es nicht zu einer Verbindung mit Fräulein Alberti aus Antibes, denn Carlo Maria war erst 17 Jahre alt. Mit 18 heiratete er ein anderes Mädchen.
> Mit 18 heiratete er das erwähnte Fräulein Alberti aus Antibes – denn: sie schien ein Jahr Wartezeit wert. [...]
> Wenn es eine typisch korsische Fruchtbarkeit gibt, wie Biographen behaupten, so war dieses Fräulein aus Antibes vielleicht nicht so sehr fruchtbar, es sei denn, sie besaß eine typisch südfranzösische Fruchtbarkeit. [...]
> Nicht immer geschieht das Selbstverständliche: Carlo Maria heiratete nicht das Fräulein aus Antibes. [...] Und am 2. Juni 1764 wird in der Kirche zu Ajaccio kein junges Paar getraut; Vikar Ronchero hat frei, geht fischen. [...]
> Am 2. Juni 1764 wurde in der Kirche zu Ajaccio von Vikar Ronchero die vierzehnjährige Maria Letizia Ramolino mit dem achtzehnjährigen Carlo Maria Bonaparte getraut. (Kühn 1995, 7–9)

Überdetaillierte Beschreibungen, einander ausschließende, aber gleichberechtigt aufgereihte Handlungsverläufe, direkte Verweise auf klischierte biografische Gemeinplätze – das eine kohärente Erzählwelt unterminierende, am *nouveau roman* geschulte Verfahren läuft sichtbar auf das Aufbrechen eingespurter biografischer Erklärungs- und Erzählmuster hinaus, auf eine gattungskritische Entautomatisierung: Es „gilt, jene chronologische, auf ein Ziel hin gespannte Erzähltechnik aufzugeben, die die traditionelle Historiographie ebenso bestimmte wie den Roman. Kühn: ‚Im Rückblick sieht die geschichtliche Entwicklung stets konsequent und folgerichtig aus'" (Scheuer

83 Darunter fallen etwa die ironisierte „Neuformulierung längst bekannter Tatsachen" (Zeller 1980, 119) oder auch die offenlegende „Erklärung der Kompositionsprinzipien" (Zeller 1980, 124).

1995b, 133). Gängigerweise werden diese Innovationen im Bereich biografischer Erzählverfahren mit direktem Bezug zur modernen Erzähl- bzw. Romankrise und dem späteren *nouveau roman* erklärt, oft unter explizitem Rückgriff auf dazugehörige Begrifflichkeiten: „Diese Diskontinuität und ‚Entfabelung' inszenieren ein Spiel, das beim Leser Anteilnahme oder Verweigerung wachrufen mag" (Scheuer 1995b, 134), wie Scheuer in einem Nachwort zu *N* formuliert. Die poetologische Funktion ist als eine Entautomatisierung der biografischen Gattungskonventionen interpretierbar, und deshalb als Sichtbarmachen der Tatsache, dass und wie diese Erzählmuster unseren Blick auf historische Abläufe prägen.

Ansgar Nünning stellt für dieses neu erwachte Interesse an biografischen Erzählsorten auch nach den 1970er Jahren eine internationale „Renaissance" fest, die aber eben nicht einen „Rückfall in faktengläubigen Positivismus" bedeute, sondern einen „Paradigmenwechsel in der Historiographie, der Biographik und der fiktionalen Biographie" (Nünning 2000, 16 f.). Er fasst diese Entwicklung so zusammen:

> Die innovativen Erscheinungsformen und Entwicklungstendenzen, die seit 1970 im Genre der fiktionalen Dichterbiographie zu beobachten sind, lassen sich schlagwortartig als ein Wandel von der fiktionalen Biographie zur biographischen Metafiktion bzw. fiktionalen Metabiographie bezeichnen.
> Seit Ende der sechziger Jahre wenden sich viele englische, amerikanische, deutsche und französische Schriftsteller wieder verstärkt den Themen Geschichte und Biographie zu. Allerdings verbinden sie diese thematische Orientierung vielfach mit experimentellen Erzählverfahren, metafiktionalen Elementen sowie mit Reflexionen über Geschichte und Biographie. (Nünning 2000, 18)

Die Gattung der fiktionalen Metabiografie (von der im Abschnitt 3.3.1 zu Kraussers *Eros* genauer die Rede sein wird) ist aus heutiger Sicht im deutschsprachigen Raum zwar weniger verbreitet als etwa im englischsprachigen, allerdings spielt sie sowohl für Krausser als auch für die Interpretation der Funktionalisierung von modifizierten, biografischen Erzählverfahren eine zentrale Rolle. Auch Nünning sieht ihre Funktion bis in die 2000er Jahre vor allem darin, einen gattungskritischen Beitrag angesichts erkenntnistheoretischer Veränderung in der Historio- und Biografie zu leisten (vgl. Nünning 2000, 30). Dabei besteht in den Geisteswissenschaften und der Literaturkritik weitgehende Einigkeit darüber, dass die dargelegten Innovationen, die Verbindung von erzählkritischen und biografischen Erzählverfahren im Bereich von fiktionaler *Roman*-Literatur, zu interessanten Resultaten geführt haben. Für die weiterhin definitionsgemäß als *faktual*[84] verstandene Gattung der *Biografie* blieben die Umwälzungen allerdings weitgehend ohne Langzeitfolgen, und der traditionelle Prototyp aus dem frühen zwanzigsten Jahrhundert ist die marktgängigste Form geblieben. „Die in den

84 „Dass Biographien im Unterschied zum historisch-biographischen Roman oder zum schillerschen Historiendrama als wissenschaftliche Gattung nichts behaupten dürfen, was sie nicht absichern können, ist eine Trivialität [...]" (Hanuschek 2009, 12).

[neunzehn]siebziger Jahren formulierte Kritik der Biographie als überholter Form der Geschichtsschreibung mündete in eine ‚zunehmende wissenschaftliche Indifferenz gegenüber Biographien' und ist bis heute unwidersprochen geblieben" (Gradmann 1992, 1). Gerade wegen der jetzt rund hundert Jahre dauernden Wechselbeziehungen von entautomatisierender Erzählkrise und biografischen Erzählmustern erweisen sich diese Verfahren, die in ihrer traditionellen Form nach wie vor „als methodisch restaurativ oder (schlimmer noch) theoretisch naiv eingestuft" (Alt 2002, 23) werden, als idealer Gegenstand, um exemplarisch und konzentriert den Status (Nicht-)Naiven Erzählens zu untersuchen: Das poetologische Problem narrativer Konfiguration hat sozusagen schon Gattungstradition. Bei biografischem Erzählen anzusetzen, um eine sinnvolle Eingrenzung der Fragestellung zu erhalten, scheint deshalb plausibel.

2.5.5 Biografische Schreibweisen bei Helmut Krausser

Es fällt auf, dass in den Romanen Helmut Kraussers biografische Schreibweisen bzw. Verfahren (vgl. Abschnitt 2.5), aber auch die Biografie als – allerdings in fiktionalen Kontexten eingesetzte – Gattung eine gewichtige Rolle spielen. *Melodien* (1993) etwa enthält eine ungefähr 80 Seiten lange fiktive Biografie eines fiktiven Biografen über eine nicht-fiktive, historische Persönlichkeit sowie die fiktive Autobiografie einer ebenfalls historisch verbuchten Persönlichkeit. In *Der große Bagarozy* (1997) wird uns vordergründig eine Variation des Mephistopheles-Stoffes gegeben, als Parallelhandlung aber eine sogar mit bekannten Fotografien illustrierte Biografie von Maria Callas. *Eros* (2006) fällt in das Genre der fiktionalen Metabiografie: Ein fiktiver Biograf beschreibt aus der Ich-Perspektive, wie er die in die jüngere Zeitgeschichte Deutschlands eingewobene Lebensgeschichte eines fiktiven Wirtschafts-Tycoons verfassen muss. Weiters schrieb Krausser den von ihm selbst so bezeichneten „Dokumentarroman" *Die kleinen Gärten des Maestro Puccini* (2008), welcher mit Mitteln fiktionaler Erzählkonventionen einige Jahre aus Giacomo Puccinis Leben beschreibt. Dieser Roman kann in das Genre der literarischen bzw. fiktionalen Biografie eingeordnet werden. Sozusagen als Begleitband erschien dazu das inzwischen vergriffene *Die Jagd nach Corinna* (2008). Dabei handelt es sich um eine Dokumentation der Recherche zu *Die kleinen Gärten des Maestro Puccini*. 2010 erschien mit *Zwei ungleiche Rivalen* (2010) ein faktuales biografisches Werk zu den Komponisten Giacomo Puccini und Alberto Franchetti, welches auf der deutschen Wikipedia-Seite zu Krausser irritierenderweise als „Prequel"[85] zu *Maestro Puccini* bezeichnet wird. Von den drei weiteren Romanen, die Krausser seitdem veröffentlicht hat, setzt sich keiner mit biografischen Erzählverfahren auseinander.

85 Wikipedia, Die Freie Enzyklopädie: Helmut Krausser. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Helmut_Krausser#Sonstiges (Zugriff 16. Mai 2016).

Kraussers Einsatz biografischer Erzählverfahren unterscheidet sich von der formauflösenden Erzähltechnik der Historischen Avantgarde oder den experimentellen ‚*nouvelle biographie*'-Experimenten[86] Dieter Kühns. Handlung wird bei ihm nicht durch ‚Diskursivierung' ersetzt bzw. dominiert, sie bleibt nicht fragmentarisch, besteht nicht aus überwiegend handlungsfunktional unverknüpften Motiven und verweigert sich vor allem nicht bekannten Erzählmustern. Kraussers Erzählen ist sowohl in der Tradition der Wiederkehr des Erzählens wie auch in der Tradition der literarischen Biografien der 1970er Jahre zu sehen, inwiefern es aber davon wiederum abweicht, werden die folgenden Analysekapitel klären.

86 Den Ausdruck entlehne ich von Hannes Schweiger, der hinsichtlich faktualer Biografien meint: „Eine *nouvelle biographie* analog zum *nouveau roman* ist schwer vorstellbar […]" (Schweiger 2009, 317).

3 Werkanalysen

Die im Folgenden dargelegten ausführlichen Analysen einiger ausgesuchten Texte Helmut Kraussers (zur Auswahl vgl. Abschnitt 1.2) sind strukturanalog aufgebaut: Nach einem allgemein einführenden Teil, der wichtige Aspekte der Handlung, der Themen und der bisherigen Rezeption darlegt, folgt ein Abschnitt, der den jeweiligen Text mit dem Thema der biografischen Schreibweisen zusammenführt. Als Abschluss jedes Kapitels werden die behandelten Aspekte in einem letzten Abschnitt auf ihre Bedeutung für das (Nicht-)Naive Erzählen beleuchtet.

3.1 *Melodien* (1993)

Bei Kraussers drittem veröffentlichtem Roman *Melodien oder Nachträge zum quecksilbernen Zeitalter* (1993, im Folgenden mit der Sigle ML gekennzeichnet) handelt es sich um ein Schlüsselwerk Kraussers.[1] Der 864 Seiten schwere Roman bedeutete seinen kommerziellen und literaturkritischen Durchbruch, er erhielt dafür den Tukan-Preis der Stadt München, auch das Kulturfeuilleton reagierte überwiegend äußerst positiv. Literaturwissenschaftlich dürfte es sich um Kraussers nach wie vor meistbeachtetes Werk handeln. Grund dafür sind die auffällige Erzählstruktur, die literaturgeschichtlich und -theoretisch viele Anknüpfungspunkte bietende Thematik und nicht zuletzt ein an der Postmoderne ausgerichtetes Denken (in Produktion und Rezeption) über die Entwicklungslinien von Gegenwartsliteratur (vgl. Hagestedt 1996, 5). *Melodien* ist narrativ und strukturell gesehen komplex: Eine beträchtliche Anzahl von ineinander verschachtelten, anachronistisch gereihten Handlungsebenen mit wechselnden Erzähl- und Fokalisierungsinstanzen macht den Text für die erzähltheoretische Analyse interessant, wie Torsten Pätzolds Arbeit *Textstrukturen und narrative Welten* (2000) eindrücklich zeigt. Pätzold unterscheidet nicht weniger als 60 Handlungsebenen,[2] die in unterschiedlichem Verhältnis zueinander stehen (vgl. Pätzold 2000, 346). Er bestimmt den Roman mit Bezug auf Volker Neuhaus als ‚Archivroman', da „innerhalb der textuellen Welt mehrfach von ‚dokumentarischem' Material ausgegangen wird" (Pätzold 2000, 253). Gemeint sind Textsorten wie (überwiegend fiktive)

1 Dieses Kapitel beruht in Teilen auf dem Kapitel zu *Melodien* in meiner Arbeit *Erzählen ist Macht* (Lambrecht 2009), ist aber hinsichtlich der veränderten Fragestellung grundlegend überarbeitet.
2 Unter *Handlungsebenen* versteht Pätzold Teil-Erzählungen des Romans, die entweder verschiedenen Erzählinstanzen zugeordnet werden, oder in verschiedenen fiktionsinternen Medien der Erzählwelt angelegte, parataktisch geordnete Berichte der gleichen Erzählinstanz darstellen – ein Brief und ein Tagebucheintrag der gleichen Figur bilden bei ihm zwei Handlungsebenen, obwohl sie ontologisch auf der gleichen diegetischen Ebene angesiedelt sind (vgl. Pätzold 2000, 120–148). Diese Unterscheidung ist für die vorliegende Arbeit nicht wichtig, ein Blick in Pätzolds enorm differenzierte Analyse hilft aber, sich die narrative Komplexität von *Melodien* zu vergegenwärtigen.

https://doi.org/10.1515/9783110584172-003

Tagebücher, Gerichtsprotokolle, Biografien etc. Auffällig an der Rezeption ist die zunächst vorwiegend im Feuilleton zitierte (vgl. Steinert 1994) Nähe zu den heute als typische Vertreter der Postmoderne betrachteten Autoren Umberto Eco (*Der Name der Rose, Das Foucaultsche Pendel*) und Patrick Süskind (*Das Parfum*). Dieser Bezug wurde seither von verschiedenen Seiten der Forschung vermerkt und ausgearbeitet (vgl. Christ 1993; Vollhardt 1995; Hagestedt 1996, 5; Pätzold 2000, 171 f. u. besonders Schilling 2012a, 179–181). Hagestedt hebt konkrete Bezugspunkte hervor:

> Kraussers Roman wäre in seiner postmodernen Mehrfachkodierung wohl nicht ohne die Impulse denkbar, die etwa von Umberto Ecos „Il nome della rosa" […] oder Patrick Süskinds „Das Parfüm" [sic] […] ausgingen, von Texten also, die Fakten und Fiktionen amalgamieren, die als Wissenschafts-, Geschichts- oder Kriminalroman, als Sitten- und Kulturgeschichte, als Traktat und als intellektuelle Collage gelesen werden können, die von erkenntnistheoretischen und philosophischen Fragen handeln, von Logik, Ästhetik, Ethik, Moral ebenso wie von Politik, Religion, Spiel, Psyche, Liebe, Erotik, Sexualität und – natürlich – vom Tod […].
> *Docere et delectare* heißt die Devise dieser großen Meta-Romane, die das Genre des historischen Romans bis in den Anmerkungsteil ironisieren. (Hagestedt 1996, 5)

Die Hinweise auf die literaturwissenschaftliche und -kritische Diskussion, in welche *Melodien* eingebunden ist, sind hier nötig, um später aufzuwerfende, für die Interpretation relevante Aspekte anklingen zu lassen: Die angeblich „zwischen Fiktion, Metafiktion und Absage an alles Fiktive oszillierende Textsituation" (Schärf 2001, 178) der Postmoderne, das von Hagestedt erwähnte Spiel mit ‚Fakten und Fiktionen', das meines Erachtens eher ein Spiel mit den *Konventionen der Vermittlungsmodi* von Fakten und Fiktionen ist, gehört zentral dazu. Kraussers Roman findet auch im letzten Kapitel von Hugo Austs *Der historische Roman* Erwähnung. *Melodien* wird dort paradigmatisch für „die Situation des historischen Romans nach der Wiedervereinigung" (Aust 1994, 166) erwähnt. Daraufhin wird kommentarlos eine allgemein gehaltene Kritik von Andreas Kilb zitiert, die pauschal für Historienromane der vorangehenden Jahre festhält, sie seien „geschichtslos" und „leblos" (Kilb zit. in Aust 1994, 167). Es handelt sich dort also nicht eigentlich um eine literaturwissenschaftliche Rezeption; ob und warum es sich bei *Melodien* um einen historischen Roman handelt, wird nicht erläutert. Dabei herrscht inzwischen weitgehende Einigkeit bezüglich der Einordnung von *Melodien* als postmoderner Historischer Roman (vgl. Pätzold 2000, 172; Vollhardt 2009). Zu den diesbezüglichen offensichtlichen Merkmalen gehören unter anderem die pastichehaften Aspekte, die zitathafte Genrevermischung von Historischem, Kriminal- oder Abenteuerroman, die Amalgation verschiedener Stilhöhen und -register.[3]

3 „In summa stellt das Erfolgsbuch [*Melodien*] die Wiederanknüpfung an eine romantische und eine fin-de-siècle-Literatur, und ein Weiterschreiben der großen Prosaentwürfe der Klassischen Moderne dar. Dass Krausser Thomas Mann dabei wohl sehr viel näher steht als dem von ihm verehrten Ernst Jünger gehört zu den vielen reizvollen Widersprüchen im Werk und in der Selbstinszenierung des Autors" (Bluhm 2007, 228).

Trotz Kraussers durchaus skeptischem Verhältnis zur Postmoderne (vgl. Schilling 2012a, 179 f.) räumt er ein, dass sich *Melodien* (wie die meisten seiner Romane) auf sehr verschiedenen Ebenen lesen lasse – unter anderem als „eine Art Abenteuerroman“ (Krausser 1998, 99).[4] Neben Pätzolds differenzierter Arbeit sind besonders der Beitrag von Erik Schilling (2012) erwähnenswert, der *Melodien* ebenfalls als „Spielart postmodernen Schreibens“ (Schilling 2012a, 159) charakterisiert, wobei er sich vor allem auf den durch die Multiperspektivität des Romans thematisierten Aspekt einer „pluralen Wirklichkeit“ (Schilling 2012a, 180) bezieht.

Das Hauptthema von *Melodien* sind die im Titel genannten Musikstücke bzw. die „‚wunderbaren Wirkungen‘ der Musik – ein stehender Ausdruck wenigstens seit Marsilio Ficinos ‚mirabili effetti‘, die besonders in der Renaissance von Musikschriftstellern evoziert und zum Teil tatsächlich experimentell erkundet wurden“ (Groote 2009, 128). Dabei handelt es sich um eine Reihe in der frühen Renaissance[5] von dem anfangs als Scharlatan dargestellten Alchemisten Castiglio komponierter, fiktiver „Tropoi“, die angeblich magische Wirkungen auf Menschen ausüben.[6] Diese Thematik wird im Verlauf des Romans auf die italienische Oper ausgeweitet, auf verschiedene Rezeptionsformen des Orpheus-Mythos (vgl. dazu Hagestedt 1993, 61) und, was die Gegenwartshandlung betrifft, auf eine Auseinandersetzung mit dem Melodienmythos, genauer: den kursierenden, variantenreichen *Erzählungen* über die magischen Melodien.[7] Erzählt wird ein sich um diese Melodien rankender Mythos und dessen Entwicklung durch mehrere Jahrhunderte. Der Roman spiegelt dabei in gewisser Hinsicht die verflochtenen, ungewissen Überlieferungserzählungen der Melodien wider, indem er weder durchwegs zuverlässig noch chronologisch noch grundsätzlich auktorial präsentiert wird. Hinsichtlich der Erzählordnung gibt es zwei grundsätzlich getrennte Handlungsebenen: eine 1497 einsetzende, bis 1691 reichende Vergangenheitshandlung und eine ihr in alternierenden Abschnitten nebengeordnete Gegenwartshandlung von 1988. In der Gegenwartshandlung macht ein etwa 30-jähriger Fotograf namens Alban Täubner die Bekanntschaft eines schwedischen Profes-

---

4 Schärf weist in diesem Zusammenhang auf eine sich öffnende Schere verschiedener Rezeptionsweisen „in und nach der Postmoderne“ hin: „Gilt für eine breite Masse der Roman [gemeint ist die Gattung, T. L.] als ein Werk, in dem eine im weitesten Sinne realistische und kontinuierliche Erzählweise geübt wird, die Vorgänge aus der äußeren und inneren Wirklichkeit abbildet, so scheint für die meist akademisch vorgeprägten Spezialisten der Metafiktion der Roman im selbstreferentiellen Spiel der Fiktionen angekommen“ (Schärf 2001, 177).

5 Die Handlung der frühesten Passage setzt 1497 ein und schreitet dann chronologisch linear voran – der Roman ist also keineswegs „zutiefst mittelalterlich“, wie noch auf dem Klappentext nach einer Kritik von Hajo Steinert (*Tempo*) zu lesen ist. Bei dieser Fehlwahrnehmung handelt es sich wohl unter anderem um eine Folge der auf Umberto Ecos *Der Name der Rose* bezogenen Rezeption, vgl. dazu auch Vollhardt 1995 u. 2009, 188–192.

6 Für eine Auflistung einiger Wirkungen vgl. ML 228.

7 Vgl. zur Thematik des Mythos im Roman *Letzte Welten – Neue Mythen* von Nicola Bock-Lindenbeck (1999, besonders 172–201).

sors, Krantz, und wird von diesem engagiert, Fotografien eines Ausgrabungsortes zu machen. Der „Mythosoph“[8] Prof. Krantz beginnt, dem zunächst desinteressierten, relativ kulturfernen Täubner die Geschichte seiner historischen Forschungen über den Melodienmythos zu erzählen. Täubner wird von der Erzählung nach und nach in den Bann geschlagen, lernt weitere Melodienforscherinnen und -forscher kennen – darunter die sich als „Psychohistorikerin“ vorstellende Nicole Dufrès sowie der zwielichtige, mit Krantz konkurrierende Mythosoph Ramon Mendez – und lässt sich auch von diesen ihre Versionen der Vergangenheit berichten. Im weiteren Verlauf der Handlung verliert Alban Täubner auf der Suche nach geschichtlicher Wahrheit über die magischen Melodien schrittweise seinen Verstand, bis er am Schluss, als Patient einer Nervenheilanstalt, glaubt, eine der Melodien gefunden zu haben.[9]

3.1.1 *Melodien* und Biografik

Melodien ist der erste Roman Kraussers, in dem biografische Schreibweisen zur Anwendung kommen. Dies geschieht mittels der in die Romanhandlung eingebetteten Biografie des fiktiven Biografen Hartmut von Bardeleben über den nicht-fiktiven Renaissancefürsten und -komponisten Carlo Gesualdo sowie mittels einer fiktiven Autobiografie über den historisch ebenfalls belegten Kastratensänger Pasqualini. Im Gegensatz zu dem berühmten Komponisten Gesualdo (1566–1613) ist über Pasqualini allerdings wenig mehr bezeugt als sein Name, seine Lebensdaten (1614–1691) und seine zeitgenössische Berühmtheit als Sänger. Im Folgenden wird gezeigt, wie Krausser die Biografie *als Genre* in dem fiktionalen Romankontext von *Melodien* einsetzt, um die Gattung einerseits durch die Bloßlegung ihrer Erzählmittel, andererseits durch ihre Positionierung, als konventionalisiert verfahrendes Mittel von Wirklichkeitskonstruktion vorzuführen. Zuerst wird die Gesualdo-Biografie narratologisch analysiert, also auf ihre Verfasstheit als Biografie überprüft, danach wird sie für den Romanzusammenhang interpretiert.

Die über 80 Romanseiten lange, mit eigener Paginierung versehene Gesualdo-Biografie (ML 437–527) befindet sich etwa in der Mitte des Romans und ist durch Schreibmaschinentypografie von der übrigen Textgestalt abgehoben. Es handelt sich um die intradiegetische Erzählung eines Gesualdo-Experten mit sprechendem Namen

---

8 ‚Mythosophie‘ ist ein von der Figur Prof. Krantz erfundener Ausdruck zur Beschreibung seines Forschungsgebietes, welches er wegen dessen größerer spekulativer Freiräume von der historischen Mythologie unterschieden wissen will: „Mythosoph! So nenne ich das. Mythenforscher, aber keiner der Theoretiker, die von der Philosophie her kommen! Mythologe geht nicht; dann müßte mein Fach Mythologie heißen, und dieser Begriff ist bereits besetzt“ (ML 118). Krausser schlägt im Anmerkungsteil von *Melodien* vor, „eine Synchronizität zur Theologie/Theosophie stark in Erwägung zu ziehen“ (ML 848). Vgl. zur Erläuterung auch Pätzold 2000, 259, Fußnote 148.
9 Für eine detailliertere Zusammenfassung des Romans vgl. Pätzold 2000, 173ff.

(‚Von Barde-Leben'), die im Roman diegetisch als Dokument, als Biografie, vorkommt und binnenfiktional wissenschaftlichen Anspruch erhebt (wenn auch nur als Entwurf einer Arbeit des verstorbenen Bardelebens, als „Skizze einer Näherung", ML 437). Zur Vorgehensweise des Autors Krausser beim Verfassen der Bardeleben'schen Gesualdo-Biografie lässt sich gefahrlos festhalten, dass es sich dabei in großen Teilen um eine direkte Anlehnung an Glenn Watkins' 1973 erschienenes Buch *Gesualdo. The Man and His Music* handelt. Watkins' faktisch existierende und nicht-fiktionale Gesualdo-Biografie ist der maßgebliche Referenztext sowohl für Bardeleben als auch für Krausser, da sie von Hartmut von Bardeleben zitiert und von Professor Krantz explizit erwähnt wird (vgl. ML 464 u. 497). Watkins' Name findet sich zudem in der Danksagung von *Melodien* (ML 864).

Bardelebens Erzählung von Gesualdos Leben orientiert sich stark an der Watkins-Biografie, was die verfügbaren und authentifizierenden historischen Dokumente (Zeugenaussagen, Briefe sowie Anekdoten versammelnde ‚Chroniken') angeht: „Die Quellenpassagen, die in den Bardeleben-Text einmontiert sind, entsprechen dabei genau der Auswahl bei Watkins und sind – wie dort – in langen Auszügen in den Text eingebunden" (Groote 2009, 135). Diverse Passagen sind direkt aus dem Englischen paraphrasiert;[10] auch kuriose, romanhaft verbrämt scheinende Details wie die 1635 von Tommaso Campanella[11] behauptete Zwangstörung Gesualdos, nur bei körperlicher Züchtigung Stuhlgang haben zu können, sind bei Watkins mit Quelle verbucht (vgl. Watkins 1973, 83; ML 448). Watkins verzichtet darauf, solche Quellen zu kommentieren, womit seine Biografie durchaus an der Perpetuierung der schauerromantischen Gesualdo-Dämonisierung mitarbeitet. Die Musikologin Inga Mai Groote schätzt Watkins' Werk deshalb folgendermaßen ein:

> Watkins präsentiert sich als seriöse Leben-und-Werk-Darstellung auf reichhaltiger Quellengrundlage, zudem als ‚erste' wirkliche Biographie Gesualdos. Dennoch ist der biographische Teil durchaus am Chronikhaften interessiert und nimmt vielleicht nicht immer eine wissenschaftlich distanzierte Position ein; vielleicht verstärkt aber gerade das den Reiz für einen literarischen Autor. Die Bardeleben-Version wirkt ein wenig wie ein Arrangement der Watkins-Biographie mit deutlich wertenden bis zynischen Kommentaren. (Groote 2009, 134 f.)

---

10 Man vergleiche etwa den jeweiligen Beginn: „The village of Gesualdo sits lonely and isolated in the foothills one hundred kilometres east of Naples. It is not an unpleasant country and the view which the castle commands is impressive" (Watkins 1973, 3) – „Etwa 95 Kilometer östlich Neapels, im Vorgebirge, 650 Meter über dem Meeresspiegel, liegt seit dem siebten Jahrhundert eine Burg lombardischen Ursprungs, fernab jeder Handelsroute, eingebettet in wellige Hügel [...]" (ML 441); oder auch: „Through a series of of good marriages the family in time acquired titles and property in a seemingly endless stream [...]" (Watkins 1973, 3) – „Durch eine Reihe geschickter Verheiratungen mehrte die altnormannische Sippe ihr Herrschaftsgebiet [...]. Mit der Zahl der Ländereien wuchs die Zahl der Titel" (ML 441).

11 Bardeleben – oder Krausser? – verwendet hier wie Watkins das ungebräuchliche, anglisierte bzw. germanisierte „Thomas" (Watkins 1973, 83 u. ML 448).

Watkins' Schweigen heißt nicht unbedingt, dass etwa die masochistische Stuhlgang-Anekdote der Wahrheit entspricht: Möglicherweise hat Campanella einige der reichlich vorhandenen Gerüchte über den exzentrischen Fürsten kolportiert und reproduziert. Immerhin zeigt sich, dass bei der Krausser/Bardeleben'schen Biografie die Lust an äußerst kuriosen, aber *verbuchten* Gerüchten im Zentrum steht, die sich in der Gesualdo-Tradition tatsächlich finden.

Der Historiker Bardeleben schreibt eine prototypische Künstlerbiografie. Sie ist im typischen Stil und Gestus der traditionellen, naiven Biografie (vgl. Abschnitt 2.5) abgefasst, wie man sie mit der Gattungstradition des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts verbindet: Der Erzähler vermittelt betont anschaulich Details, etwa Charakterisierungen und typische Verhaltensweisen seiner Figuren, mit teilweise sehr unmittelbarem Präsentationsgrad (also tendenziell im dramatischen Modus, vgl. Köppe/Kindt 2014, 192–196). Er verfügt oft über Innensicht in Gesualdo[12] (vgl. ML 447ff.), die eine zuverlässige Informiertheit über Gefühlszustände und innere Motivationen suggeriert:

> [W]enn der Prinz sich unbeobachtet glaubt und lästiger Frager entledigt, beginnt seine Wanderung über die Hügel, an den Viehpferchen und Schafweiden vorbei, durch die Olivenhaine, durch den Laubwald; immer in flüsterndem Monolog mit der Mondsichel, immer in zärtlicher Berührung mit Felsschründen, Baumrinden, Sträuchern; mit dem, was schweigt, mit allem, das ihm Halt bietet im Dunkel.
> Jeder Rundgang endet mit einem Besuch des Friedhofs. Dort legt er sich gern zwischen Kreuze und zermahlt schwarze Erde zwischen den Fingern, horcht auf das Pochen seines Herzens, imaginiert einen Sarg um sich gezimmert und genießt die kühlen Schauer. (ML 448 f.)

Ebenso verlangsamt er gezielt das Erzähltempo, um geschichtlich unerhebliche Episoden (wie oben) großen erzählerischen Raum beanspruchen zu lassen, welche im Präsens abgefasst sind und so Nähe und erhöhte Gegenwärtigkeit evozieren. Funktional gesehen trägt dies primär zur Charakterisierung Gesualdos bei – dabei dehnt Bardeleben das literarisch Akzeptable einer wissenschaftlichen Biografie (mit vielen rhetorischen Stilfiguren, besonders Anaphern, Asyndeta, Alliterationen und romantisierenden Archaismen) beträchtlich, bleibt aber innerhalb der Gattungskonventionen der psychologisierenden ‚Einfühlungs'-Biografie im Stile von Emil Ludwig oder Stefan Zweig. Hinsichtlich seines Erzählstils ist Bardeleben als Figur deutlich an diese Vorbilder angelehnt.

Ebenfalls lässt sich an obigem Zitat zeigen, dass Krausser seinen Biografen Bardeleben (in Abgrenzung zu Watkins) mit Topoi und bekannten Motiven spielen lässt, die nicht der wissenschaftlich-biografischen, sondern der literarischen Tradition ent-

---

12 „Innensicht" ist hier ein rein narratologischer Terminus ist. Eine Biografin oder ein Biograf – auch der fiktive Hartmut von Bardeleben – verfügt selbstverständlich nicht über tatsächliche Einsicht in die Bewusstseinszustände des oder der Biografierten: Sich *narrativ* jedoch so zu verhalten, gehört zur traditionellen Biografie, die sich am Historischen Roman orientiert (vgl. Abschnitt 2.52. u. 3.4.4).

nommen sind. Das Motiv des Lebendig-Begraben-Seins ist der (angelsächsischen) Schwarzromantik entlehnt (besonders von Edgar Allan Poe), ebenso der „flüsternde Monolog mit der Mondsichel“ und die ausgemalte, archaisierte Zivilisationsferne Gesualdos in „zärtlicher Berührung mit Felsschründen“. Bardeleben ruft in völlig ernsthaftem Ton typische Motive der Schauerromantik auf – dies lässt sich als ein Kommentar darauf lesen, dass bei Bardeleben mit stark suggestiven Mitteln Gefühlszustände und Verhaltensweisen per Erzählkonvention anschaulich gemacht werden (zu den an Romanen orientierten Erzählmustern geistesgeschichtlicher Biographien, vgl. oben Abschnitt 2.5.1).

Wie oben (Abschnitt 2.5.3) ausgeführt, wird Scheuers Bezeichnung der ‚modernen‘ hier mit derjenigen der ‚traditionellen‘ Biografie ersetzt. Die Gesualdo-Biografie wird mit deren Konventionen erzählt, die auch durch eine Mischung aus einem hochinformierten und gleichzeitig scheinbar objektiv (erzählstrategisch gesehen aber eher: geheimnistuerisch) Informationslücken einräumenden Erzähler gekennzeichnet ist:

> Schwere Depressionen wühlen in Carlo seit dem vierzehnten Lebensjahr. Einen Grund dafür weiß niemand zu nennen, kein einziger Anhaltspunkt ist überliefert, jede Spekulation aus heutiger Sicht wäre unlauter. Sicher ist nur, daß die Symptome früh auftraten, sich stetig verstärkten und die spätere, sogenannte ‚Katastrophe‘ nur eine Station auf dem Weg seines Leidens war. (ML 443)

Trotz beinahe wörtlicher Übersetzungen von diversen expositorischen Passagen ist die Gesualdo-Biografie nicht einfach von Watkins übernommen. Kraussers Bardeleben-Text und Watkins‘ Werk unterscheiden sich in für den Romanzusammenhang entscheidenden Aspekten, etwa was Beweggründe und Handlungsbewertungen Gesualdos oder auch die Erzählordnung betrifft. In *Melodien* wahrt die Biografie den Anschein einer fiktionsinternen Wissenschaftlichkeit, indem Bardeleben die Watkins-Biografie sogar wörtlich zitiert (vgl. ML 464). Allerdings setzt er andere thematische Akzente und benutzt eine deutlich andere Erzählordnung (s. u.), überdies wird der fiktive Biograf von Krausser eingesetzt, um gezielt gegen bestimmte Deutungen und Einschätzungen des faktischen Biografen Watkins zu argumentieren. So betitelt Watkins das Kapitel zu Gesualdos erster Ehe (die mit der Ermordung der Ehefrau und ihres Liebhabers durch Gesualdo endet) mit *„The First Marriage and Tragedy“* (Watkins 1973, 6). Er führt die Geschichte von Heirat, Ehebruch und Mord mit diesen Worten ein:

> The year 1590 brought a tragedy which was to mark the remaining years of the Prince’s life. The story has been repeatedly told. It has been variously recounted in the chronicles, popularized, vulgarized, made the subject of endless poems, and later even fashioned into a novella. (Watkins 1973, 7)

Abgesehen davon, dass diese Beschreibung frappierend an den Aufbau von *Melodien* bzw. die Wirkungsgeschichte der „Tropoi“ erinnert, verfährt Watkins anschließend in aus wissenschaftlicher Sicht eher überraschender Weise: Er zitiert diverse der genannten Quellen, faktuale wie schon stark fiktionalisierte, und lässt sie mit ihren sich teil-

weise direkt widersprechenden Details nebeneinander bestehen, ohne selbst kommentierend Stellung zu etwaigen Wahrscheinlichkeiten zu nehmen. Zwar stellt er den seitenlangen Bericht der auf das siebzehnte Jahrhundert zurückgehenden *Corona MS* als „one of the most colourful of the *chroniques scandaleuses* of the period" (Watkins 1973, 7) vor, lässt sie in ihren zahlreichen Ausmalungen aber unkommentiert und verwendet sie als Quelle „to establish the basic facts of the case" (Watkins 1973, 7). Ebenso wichtig wie diese Vorgehensweise ist, dass der Eifersuchtsmord bei Watkins mehrfach als Tragödie angekündigt wird, die das *restliche Leben* Gesualdos bestimmen wird (s. obiges Zitat). Als außerordentlich grausames Gewaltverbrechen gepaart mit dem Verlust der Ehefrau bietet sich eine solche Bewertung natürlich an. Tatsächlich aber spielt das Ereignis in Watkins' restlicher Gesualdo-Biografie keine weitere Rolle. So entsteht der Eindruck, Watkins folge durch diese Bewertung des Ereignisses einfach einer in faktualen Biografien verbreiteten Konvention, Höhe- und Tief- bzw. allgemein Wendepunkte eines Lebens zu identifizieren (durchaus nach dramatischen Muster, vgl. Zeller 1980, 109). Als Gattung verstanden folgt eine Tragödie jedoch bestimmten Handlungsmustern. Dies macht sich wiederum Bardeleben zunutze, um Gesualdos gesamtem Leben ein Handlungsmuster aufzuerlegen, das diesem Leben hinsichtlich der Romanhandlung und der „Tropoi"-Geschichte eine bestimmte zusätzliche Bedeutung verleiht. Bardeleben ändert dabei wenig an der *histoire* von Gesualdos Leben, wohl aber manipuliert er den *discours* für seine Zwecke so, dass bestimmte Aspekte der Gesualdo-Überlieferung in einen neuen funktionalen Zusammenhang seiner Lebensgeschichte treten. Diese Suggestivität der Erzählordnung und -weise wird im Folgenden genauer erläutert.

Beide Erzähler, der faktual erzählende Watkins ebenso wie der fiktive Bardeleben, manipulieren diverse Motive narrativ, um zu sehr unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen zu gelangen. Ein Beispiel, das die Erzählordnung betrifft: Watkins zitiert das oben schon erwähnte Detail über Gesualdos angeblich masochistische Gewohnheit den Stuhlgang betreffend in Zusammenhang mit dessen Tod (vgl. Watkins 1973, 83). Er verzichtet vollständig darauf, die zahlreichen auf ausgeprägten Masochismus deutenden Gerüchte um Gesualdo in einen Zusammenhang mit dessen Sozialleben zu stellen, speziell seiner beiden Ehen. Krausser lässt Bardeleben dagegen dieselbe Episode relativ früh im *discours* erzählen, womit sie in den Motivzusammenhang von Gesualdos sadistisch-morbider Obsession gestellt wird, in jungen Jahren Wild- und Haustiere zu schlachten und auszuweiden und eine beträchtliche Sammlung menschlicher Knochen anzulegen (vgl. ML 444ff.).[13] Die bei Bardeleben anfangs detailliert geschilderte morbide Jagd-Obsession Gesualdos (die bei Watkins in dokumentarischen Briefen zwar erwähnt wird, aber keine narrative Rolle spielt), führt dazu, dass ein späteres Zitat im Zusammenhang mit dem Doppelmord eine völlig neue Funktio-

---

13 Hier geht es nicht darum, welche Variante plausibler oder gar wahrscheinlicher ist. Nur die unterschiedliche Konstruktion und Funktionalisierung der beiden Varianten sind von Interesse.

nalisierung erhält: Vor dem Mord soll Gesualdo seiner Ehefrau gesagt haben, er gehe jagen, was er auch einem Diener mitteilte, wie Watkins eine Quelle zitiert: „When said witness said to him that it was not the time to go hunting, Don Carlo replied, ‚You will see the kind of hunting I am going to do!'" (Watkins 1973, 21). Was bei Watkins eher ein isoliertes, makabres Detail ist, das inhaltlich mit keinem anderen Erzählelement in Verbindung steht, wird bei Bardeleben durch die konsequente Charakterisierung Gesualdos als obsessiven blutbesessenen Jäger zu einer aus seinem Naturell erklärbaren Handlung (vgl. ML 468). Dies stützt wiederum Bardelebens Grundthese, dass es sich weniger um einen einmaligen, in rasender Eifersucht geschehenen Liebesmord handelte (was die Episode als tragische Affekthandlung von Gesualdos Leben markieren würde), sondern um eine in Gesualdos Naturell begründete Handlung, die weniger mit enttäuschter Liebe und mehr mit Blutrausch zu tun hat. Solche Details, gepaart mit der gezielten Akzentuierung von Gesualdos Jagdleidenschaft als sadomasochistische, schwarzromantische Beschäftigung, bestimmen für den restlichen Text, wie die Leserschaft Gesualdos Verhalten bewertet und welche Thesen für plausibel gehalten werden können. Der durch rhetorische und narrative Strategien gesetzte Anfangseindruck beeinflusst die Bewertung weiterer Handlungselemente. Krausser setzt Bardelebens Biografie gezielt ein, um eine bestimmte übergreifende, sinnstiftende Lesart von Gesualdos Leben innerhalb des Romankontextes plausibel zu machen, wie im nächsten Abschnitt ausgeführt wird.

3.1.1.1 Der Stereotyp der ‚Künstlerbiografie' durch narrative Akzentuierung

Im Folgenden wird anhand der Darstellung von Gesualdos Begegnung mit Torquato Tasso gezeigt, wie Bardeleben durch erzählerische Suggestion die Schwerpunkte einer *stereotypen Künstlerbiografie* setzt, ohne an der tradierten und aus diversen Quellen amalgamierten *histoire* von Gesualdos Leben etwas Entscheidendes zu ändern. Bardeleben bemüht sich, Gesualdos Biografie gegen den Strich der bisherigen Forschung zu lesen, indem er in seiner Biografie die Thesen anderer Biografien, speziell derjenigen von Glenn Watkins, wiederholt angreift. Diese als Abweichungen gegen den Forschungskonsens präsentierten Thesen dienen sämtlich dazu, die Unvereinbarkeit von Gesualdos Berufung zum Künstler mit seinen sozialen Pflichten (als Ehemann oder herrschender Fürst) zu betonen, ohne dass Bardeleben dies je explizit als Fazit seiner Erzählung präsentiert: Er verfolgt (innerhalb der Erzählwelt von *Melodien*) eine spezifische historische These, die allerdings nicht ausformuliert, sondern über ein für Biografien stereotypes Erzählschema – und auffällige Abweichungen davon – kommuniziert wird. So wird zum Beispiel eine Konvention von Lebenserzählungen unterlaufen, indem die Geburt des ersten Sohnes nicht als Glück dargestellt, sondern explizit gegenüber der Ankunft Torquato Tassos herabgesetzt wird:

> 1588 ist ein wichtiges Jahr in seinem [Gesualdos] Leben: weniger wegen der glücklichen Geburt Emmanueles, die er ohne Emphase registriert. 1588 ist das Jahr, in dem der damals wohl bedeutendste Dichter Italiens Gesualdo besucht, Torquato Tasso. (ML 457)

Tasso wird vom Biografen sogar noch dazu eingesetzt, den grundlegenden Unterschied zwischen dem Dichter und dem Komponisten zu betonen: Die beiden seien „im Kern doch verschieden“, was daran läge, so Bardeleben, dass „Tassos Leiden […] immer irdischer Herkunft […], kein Verzweifeln an der Endlichkeit des Daseins“ (ML 459) sei – warum und inwiefern ihn dies von Gesualdo unterscheidet, wird nirgends eigens expliziert; durch diese rhetorische Kontrastierung kann Bardeleben implizit und ohne es mit Argumenten stützen zu müssen, suggerieren, dass Gesualdo eben zur Klasse der von transzendenten Mächten geplagten Künstler gehörte, denen (in Anlehnung an das berühmte Kleist-Zitat) ‚auf Erden nicht zu helfen‘ sei: ein Stereotyp der Künstlerbiografie.[14]

Bardeleben will die konventionellen Höhe- und Tiefpunkte (Eifersucht, Mord, Kindsgeburt) eines Lebens nicht als solche gelten lassen, sondern den „geplagten Künstler“ in den Vordergrund setzen: „Haben auch etliche Biographen den Mord unsinnigerweise die ‚Katastrophe des Hauses Gesualdo‘ und den ‚Beginn Carlos Wahnsinns‘ genannt, so ist er in Wirklichkeit weder das eine noch das andere gewesen“ (ML 476). Dazu instrumentalisiert er unter anderem Tassos Trennung von Gesualdo: „Carlos Tragödie offenbart sich, als Tasso eines Tages (1590) den Hut nimmt, fortgetrieben von gnadenloser Paranoia […]“ (ML 459 f.). Auch an diesem Zitat wird deutlich, was Bardeleben im bisherigen Text rhetorisch und narrativ vorbereitet hat: Nachdem er die in Biografien üblicherweise als Wendepunkte eingesetzten Unglücksfälle und Glücksfälle einer Lebenserzählung gezielt abwertend mit dem Künstlertum kontrastiert, im selben Zuge anhand des ‚nur irdischen‘ Leiden eines anderen Künstlers dasjenige Gesualdos metaphysisch überhöht, wird nun ‚Carlos Tragödie‘ als sozusagen in der Handlung feststehender Wendepunkt eingeführt. Zu diesem Zeitpunkt sind die das Erzählschema stützenden Motive – die Biografie des unglücklichen Künstlers, der an der Unvereinbarkeit von Kunst und Leben zerbricht – schon lange rhetorisch und durch narrative Funktionalisierung vorbereitet. Bei Bardelebens Erzählordnung entdeckt Gesualdo den Ehebetrug seiner Frau nämlich direkt nach Tassos Aufbruch: Statt echter Eifersucht als Grund der späteren mörderischen Rache Gesualdos führt Bardeleben jedoch nur die soziale Schande an, als „Hahnrei verspottet“ zu sein, sowie Gesualdos Schmerz, seine „*poetische* Idee“ (ML 454 u. 460, meine Hervorhebung, T. L.) einer überirdischen Liebe als dem Tod entgegengesetztes „Mysterium“ (vgl. ML 453) zerstört zu sehen. Bardeleben suggeriert auch hier konsequent, dass es nicht (oder nur sekundär) um persönliche Gefühle oder verletzte Liebe geht. Gesualdo wird

14 Hier ist noch einmal darauf hinzuweisen, dass Bardeleben sich entgegen dieser impliziten Erzählstrategie weiter oben noch betont wissenschaftlich über mögliche Herleitungen von Gesualdos psychischen Problemen ausschweigt, vgl. oben schon zitierte Passage Bardelebens: „Schwere Depressionen wühlen in Carlo seit dem vierzehnten Lebensjahr. Einen Grund dafür weiß niemand zu nennen, kein einziger Anhaltspunkt ist überliefert, jede Spekulation aus heutiger Sicht wäre unlauter. Sicher ist nur, daß die Symptome früh auftraten, sich stetig verstärkten und die spätere, sogenannte ‚Katastrophe‘ nur eine Station auf dem Weg seines Leidens war“ (ML 443).

einmal mehr als von ästhetischen Prinzipien gesteuerter, nicht an ‚üblichen' Biografie-Wendepunkten orientierter Mensch dargestellt.

Bardeleben gibt sich einerseits betont sachlich, indem er aufgrund der Quellenlage bestimmte Dinge metanarrativ und wissenschaftlich für unbeantwortbar erklärt. Andererseits weist seine biografische Erzählung eine Reihe impliziter narrativer und rhetorischer Strategien auf, die wesentlich beeinflussen, welche Erklärungen zur Biografie plausibel erscheinen. Er folgt dabei typischen Topoi und typischen narrativen Strategien der Künstlerbiografie, indem er

- für Kreativitätsschübe und sozial abnormes Verhalten Gründe sucht und angibt, die im ‚unergründlichen' emotionalen Erleben zu suchen sind, das nicht mit ‚irdischen' Gefühlen wie Liebe erklärbar ist,
- die Biografie des Künstlers mit Zitaten und Stereotypen aus der Kulturgeschichte anreichert (Schwarzromantik, Tasso), die durch einen Wiedererkennungseffekt die Wahrnehmung der restlichen Erzählung beeinflussen,
- gemäß narrativen Schwerpunktsetzungen die Erzählzeit stark rafft und dehnt: Gesualdos Leben wird individuenfixiert in einen Plot gebracht (ohne kontextualisierende Sozialgeschichte o. ä.), wichtige Wendungen werden an einzelnen Momenten festgemacht, die allesamt auf sein ‚überirdisch' bedingtes Empfinden als Künstler hindeuten,
- überlieferte Details narrativ und motivisch zum Beispiel durch gezielte Prolepsen für spätere Handlungen des Biografierten bedeutsam macht (Jagd, Friedhof, Knochensammlung), ohne diese jedoch explizit in ihrer Funktion zu erklären. Der Text wirkt durch rein motivische Kohäsion so als Plot stärker verknüpft. Dieses narrative Manöver suggeriert Akzentuierungen und Zusammenhänge, die ohne Änderung der *Selektion* der erzählerischen Ereignisse nicht, oder nicht in dieser Bedeutung, entstünden.

Insgesamt ergibt dies eine Biografie, die durch topische Motive und erzählerisch akzentuierte Wendepunkte ein Leben vom Typus des ‚unglücklichen Künstlers' produziert, der an und für seine Kunst zugrunde geht. Diese Neuerzählung von Gesualdos Leben ist zunächst vom Romanzusammenhang motiviert, da jede Figur, die mit dem Melodienmythos in Berührung kommt, durch die Melodien einen psychischen oder physischen Schaden erleidet. Krausser (nicht Bardeleben, der als Figur des Romans von diesem Handlungsprinzip natürlich nichts wissen kann) muss also, um dieses Prinzip zu wahren, Ereignisse in Gesualdos Leben demgemäß ‚plotten' (Emplotment), ohne an der *histoire* seines (historisch verbuchten) Lebenslaufs viel zu ändern. Bearbeitet werden weniger die bekannten, rohen Fakten von Gesualdos Leben, sondern deren Darstellung.

3.1.1.2 Position und Funktionalisierung der Gesualdo-Biografie in der Romanstruktur

Die analysierte Gesualdo-Biografie hat auf der internen und der externen Kommunikationsebene des Romans unterschiedliche Funktionen. Um die Biografie Hartmut von Bardelebens in ihrer Funktion für den Roman gewinnbringend interpretieren zu können, sind zwei Aspekte zu berücksichtigen: Erstens spielt die Biografie auf der internen Kommunikationsebene für die Entwicklung des Protagonisten Täubner eine entscheidende Rolle, sie hat eine erkennbare *Plotfunktion*. Zweitens übernimmt die Einbettung der Biografie in die Romanhandlung auch auf der externen Kommunikationsebene, in struktureller Hinsicht, eine bestimmte Funktion. Die Biografie besetzt eine semantisierbare Position in der Gesamtstruktur des Romans, wenn man ihr Verhältnis zu den diversen anderen Erzähl- und Fokalisierungsinstanzen sowie die Reihenfolge und Anordnung der anderen vorkommenden Textsorten beachtet. Beide Aspekte – die Funktionsweise der Biografie auf der internen und auf der externen Kommunikationsebene – werden im Folgenden nacheinander analysiert.

Um die Plotfunktion der Gesualdo-Biografie auf Figurenebene zu verstehen, ist eine Darstellung ihrer Einbettung in die Handlung nötig: Der Mythosoph Prof. Krantz konstruiert ausgehend von ihrem Schöpfer Castiglio eine Überlieferungsreihe der Melodien, die sich an einigen zentralen Namen der Musikgeschichte Europas orientiert: Palestrina (geboren zwischen 1514 und 1529, verstorben 1594), Carlo Gesualdo (1566–1613) und Gregorio Allegri (1582–1652). In *Melodien* wird konsequent suggeriert, dass einer oder sogar mehrere von Castiglios „Tropoi" zumindest bruchstückhaft in einigen der bekanntesten, häufig als revolutionär bewerteten Kompositionen der abendländischen Musikgeschichte eingearbeitet wurden.[15] Im Roman selbst wird die Überlieferungsreihe gerüchteweise bis auf Mozart ausgedehnt, in Kraussers Tagebuchprojekt, das seine literarische Arbeit oft kommentierend begleitet, finden sich Kommentare, dass der Melodienmythos und die manipulative Macht der Melodien bis zu Richard Wagner und der Vereinnahmung seiner Musik durch das Dritte Reich hätte weitergedacht werden können (vgl. Krausser 1995, 47 u. 101).[16]

In der Hypothese von Prof. Krantz ist Gesualdo nach Castiglios Diener Andrea und dem Renaissance-Komponisten Palestrina das dritte Glied der Überlieferungskette. Entscheidend für die Plausibilität von Krantz' Behauptung sind zwei Lücken in Bardelebens Gesualdo-Biografie: Die Seiten 55 bis 58 sowie 70 bis 72 der Biografie-Paginierung fehlen. Für die Leserschaft ergeben sich aber keine inhaltlichen Schwierigkeiten aus den fehlenden Seiten, die von Hartmut von Bardeleben entwickelte

15 Für eine musikwissenschaftliche und -geschichtliche Einschätzung dieser von Krausser implizit vorgenommenen Kanonisierung vgl. Groote 2009.

16 Mit dem an die Erzählwelt von *Melodien* lose anschließenden Roman *Alles ist gut* (2015) spinnt Krausser den Melodienmythos in einer Gegenwartshandlung fort (ohne aber konkrete Figuren oder Handlungsstränge aus *Melodien* wieder aufzunehmen).

Erzählung erleidet keine merkliche Störung. Für Krantz sind die beiden Lücken ein zentraler Ausgangspunkt seiner Hypothese darüber, wie Gesualdo an die magischen Melodien gelangt sein könnte. Die erste Lücke beginnt mit einer (historisch belegten) Reise Gesualdos von Ferrara nach Venedig. Krantz nimmt an, dass Gesualdo die mögliche Route „Ferrara–Mesola–Chioggia–Venedig“ (ML 497) gewählt habe, was ihn über die Abbazia Pomposa geführt hätte – den Wirkungsort von Guido von Arezzo (ca. 992–1050), einem wichtigen Erneuerer musikalischer Notationssysteme sowie dem Erfinder der frühen Form der Solmisation. Diese historischen Tatsachen dürften der erzählstrategische Grund sein, die Abbazia Pomposa im Roman zuvor als den Ort einzuführen, an welchen einige Notate der magischen Melodien gelangt seien. Krantz spekuliert (in direkter Rede):

> „[U]m nichts in der Welt hätte er [Gesualdo] es sich nehmen lassen, einen Blick ins Musikarchiv jenes Klosters zu werfen, in dem Guido d’Arezzo die Notenschrift ausgeklügelt hatte. [...] Für mich steht außer Zweifel, daß ihm dabei die – vom seit dreißig Jahren toten Abt Stefano irgendwo abgelegten – Castigliomelodien in die Hände fielen. Dem Kenner sprang natürlich gleich die Übereinstimmung – und von der gehe ich jetzt einfach mal aus – zwischen Tropos Nummer dreizehn – der die Größe Gottes verherrlicht – und dem berühmten Kopfthema des Palestrinakyrie ins Auge.“ (ML 498)

Der entscheidende Wendepunkt, den die Reise in der Textwelt für Krantz markiert, ist jedoch die (historische) Tatsache, dass es bei Gesualdo direkt nach der Reise im Mai 1594 und den zwei Folgejahren zu seiner mit Abstand produktivsten Schaffensphase kommt: Gesualdos erste vier Madrigalbücher entstehen in dieser Zeit. Im von Gesualdo in Auftrag gegebenen Vorwort der erst 1611 publizierten fünften und sechsten Madrigalheften wird behauptet, die darin enthaltenen Madrigale seien *ebenfalls* in dieser Zeitspanne (1594–1596) entstanden. Die faktuale Biografie von Watkins taxiert dies als eine wahrscheinliche Übertreibung von Gesualdo (Watkins 1973, 167), die fiktive Biografie Bardelebens nimmt dies als Wahrheit an (vgl. ML 505). Zu letzterer Annahme würde passen, dass Gesualdo beim Komponieren eben auf das Korpus der vorhandenen, magischen Melodien zurückgegriffen hat. Krausser (nicht Bardeleben) macht sich hier die Tatsache zunutze, dass weder das eine noch das andere abschließend beweisbar ist. Die Lücken in der Biografie sind erzählstrategisch genau dort gesetzt, wo Krantz eine (von den anderen Melodienforscherinnen und -forschern geleugnete) Verbindung zwischen Gesualdo und den magischen Melodien herstellen kann. Direkt vor der Lücke schildert Bardeleben einen idyllischen Zustand mit der zweiten Ehefrau Gesualdos („Kurzum: Carlo schaut das Paradies“, ML 491). Diese erzählstrategische Konstruktion ist wichtig für Prof. Krantz’ Interpretation: Bardeleben betone das neu gefundene Glück Gesualdos, um zu belegen, dass der von ihm begangene Doppelmord keinesfalls der Wendepunkt, „der entscheidende Faktor Carlos späterer Umnachtung gewesen“ sei (ML 503). Einen anderen Grund für Gesualdos geistige Zerrüttung gibt Bardeleben nicht an. Die Schwerpunktsetzung der narrativen Konfigurierung suggeriert, dass auf der (in der faktualen Biografie

von Watkins völlig unwesentlichen) Reise, die Gesualdo unternimmt, etwas Bedeutsames geschehen sein muss. Da alle Figuren, die mit den Melodien in Berührung kommen, früher oder später wahnsinnig werden, ist dies ein weiteres Indiz, dass Gesualdo auf die Melodien gestoßen sein muss. Hierbei ist anzumerken, dass die letzten Gedankengänge im Roman nicht expliziert werden: Die Erzählstrategie des Romans regt die Leserschaft dazu an, ohne Veränderung von historischen Fakten fiktionsinterne Zusammenhänge plausibel (und ganz im Sinne von Krantz' konstruktivistischen Thesen) zu konstruieren. Nach Krantz' Erläuterungen beginnt auch Alban Täubner seine ursprüngliche Skepsis abzulegen und dem Mythosophen Glauben zu schenken. Dies ist aufgrund der Figurencharakterisierung des *Fotografen* Alban Täubners – dessen Name sich aus einem Anagramm von *banal* und einer Umformung von *taub* zusammensetzt – auch damit in Zusammenhang zu bringen, dass Krantz in der Form der Gesualdo-Biografie erstmals *sichtbares* Legitimationsmaterial einer wissenschaftlichen Autorität zur Stützung seiner Thesen vorlegt. Eine zentrale Plotfunktion der Gesualdo-Biografie (und ihrer Lücken) ist, die Thesen von Krantz für Täubner (und zu diesem Zeitpunkt auch für die Leserschaft) zu plausibilisieren: Krantz' kohärente Zusammenführung der Indizien und seine Auslegung der lückenhaften Stellen ist überzeugend.

Kurz danach werden die Glaubwürdigkeit von Krantz und das Vertrauen Täubners in eine ganzheitlich durchführbare Rekonstruktion der geschichtlichen Wirklichkeit jedoch empfindlich gedämpft: Der im Roman als exzentrisch, streitlustig und unglaubwürdig charakterisierte Mythosoph Ramon Mendez widerlegt sämtliche Spekulationen über die fehlenden Seiten. Im Büro des verstorbenen Hartmut von Bardeleben beweist er Täubner, dass die fehlenden Seiten nur deshalb aussortiert worden waren, weil sie Fotos enthielten:

> Täubner war erschüttert. Des Professors Carlotheorien Humbug? Völlig daneben? Sah so aus. Die beiden Satzfragmente, die sich auf der ersten und letzten Seite fanden, waren nebensächlichen Inhalts, verknüpften die Handlung, nicht weiter bedeutsam. Alles, was Alban je vom Schweden [Krantz, T. L.] erfahren hatte, war relativiert. Alles Spinnerei gewesen? Es fiel ihm schwer, Humor zu bewahren. (ML 612)

Auf der internen Kommunikationsebene wird also anhand von Täubner die Umgangsweise mit historischen Dokumenten und Biografien durchgespielt: Letztere bilden nur die Anhaltspunkte, anhand derer man die historischen Leerstellen mehr oder weniger plausibel zu Gesamtzusammenhängen fügt und konstruiert. Hier wird die Konstruiertheit von historischen Zusammenhängen demonstriert und (mit Täubner) gleichzeitig erlebbar gemacht, ganz im Sinne der narrativistisch-konstruktivistischen Thesen Hayden Whites.

Welche Rolle aber spielt der Gesualdo-Aufsatz auf der externen Kommunikationsebene als Biografie, oder anders gefragt: Mit welcher Funktion wird hier erzählstrategisch auf die Biografieform zurückgegriffen, anstatt die Passage erzählerisch anders zu gestalten? Andere literarische Lösungen wären ebenso denkbar, schließlich

werden viele Episoden der Vergangenheit im Roman als Tagebucheinträge, Briefe, Gerichtsprotokolle, Memoiren etc. gestaltet.

Der Roman ist in zwei Teile gegliedert: Der erste trägt den Übertitel „DIE TAT“, der zweite Teil heißt „DAS WORT“. Beide Teile sind in jeweils drei „Bücher“ eingeteilt, mit Titeln wie „Propositions“, „Genesis“ und „Renaissance“. Diese Titel beziehen sich auf den jeweiligen Zustand der mythischen Melodien: Im zweiten Buch „Genesis“ werden die Melodien konzipiert, im dritten Buch „Tropoi“ komponiert, im fünften Buch „Mors Suprema“ (übersetzt als „die letzten Augenblicke“, ML 859) kommt die Überlieferung der Melodien bei Pasqualini zu einem (vorläufigen) Ende, das sechste und letzte Buch „Renaissance“ deutet, auch durch eine kyklische Engführung der Ausgangsepoche mit der Gegenwart, somit die (vermeintliche?) Wiedergeburt bzw. die Wiederentdeckung mindestens einer Melodie durch Täubner an. Weiters ist *Melodien* anachronisch erzählt: Sowohl „DIE TAT“ wie auch „DAS WORT“ enthalten teilweise parataktisch nebengeordnete, teilweise narrativ subordinierte Handlungsstränge der Vergangenheits- und Gegenwartserzählung. Die anachronistische Erzählweise gilt nur für das Verhältnis dieser beiden Haupthandlungsstränge: die jeweiligen Handlungsstränge der Vergangenheit und der Gegenwart sind weitgehend chronologisch erzählt. Die beiden Teile funktionieren hinsichtlich ihrer Informationsverteilung sehr unterschiedlich, wie im Folgenden dargelegt wird.

Die nichtdiegetische[17] Erzählinstanz der Vergangenheitshandlung des ersten Teils zeichnet sich durch zwei Merkmale aus: Sie verfährt zum einen vollständig auktorial, also mit wechselnder Innensicht, wechselnder Fokalisierung und wechselnder Informationsverteilung. Zum anderen beinhaltet sie zahlreiche ergänzende, subordinierte Erzählungen in Form von Tagebüchern und Briefen verschiedener Figuren sowie eines Gerichtsprotokolls. Diese verschiedenen intradiegetischen Erzählungen ermöglichen einerseits, durch Ich-Erzählungen Einblick in die unterschiedlichen Denkweisen und Philosophien diverser Figuren der Renaissance zu bieten und ein gewisses authentifizierendes Panorama der vergangenen Zeit zu schaffen. Hinsichtlich der Informationsverteilung ist jedoch andererseits festzuhalten, dass die Tagebücher und Briefe der verschiedenen Figuren komplementär erzählen.[18] Die verschiedenen intradiegetischen Erzählungsabschnitte bezwecken durch die Darstellung verschiedener Figurenperspektiven nicht die Desorientierung

17 Die Unterscheidung zwischen diegetischer und nichtdiegetischer Erzählinstanz ist ein Vorschlag von Wolf Schmid, welcher damit vor allem eine benutzerfreundlichere und einleuchtendere Terminologie einführen möchte; im Wesentlichen entspricht die diegetische vs. nichtdiegetische Erzählinstanz Genettes Unterscheidung der homo- und heterodiegetischen Erzählinstanz (vgl. Schmid 2005, 85–92), möchte aber auf die prolematischen Präfixe *homo-* und *hetero-* verzichten.

18 Auch dort, wo zwei gegensätzliche Versionen der gleichen Begebenheit erzählt werden, dient dies der Zusatzinformation für die Leserschaft – etwa wenn ein Mönch in seinem Tagebuch beeindruckt von einer ausführlichen zahlenmystischen These Castiglios berichtet (ML 130), die dieser später als „grausamen Scherz“ charakterisiert, „zum Totlachen – hab’ über das Jupiterquadrat fabuliert, angeblich Moschopulos zitierend“ (ML 136).

der Leserschaft, sondern helfen dabei, ein klareres, differenziertes Bild der Erzählwelt zu konstruieren.

Des Weiteren wechseln sich die Passagen der Gegenwartshandlung und der Vergangenheitshandlung relativ regelmäßig ab. Als Prof. Krantz beginnt, Täubner den Melodienmythos auseinanderzusetzen (ab ML 121), hat die Leserschaft schon einen deutlichen Wissensvorsprung über Castiglios Leben. Im Folgenden werden dort, wo Krantz über die Vergangenheit zu erzählen beginnt, meistens die heterodiegetische Erzählung der Vergangenheit oder die intradiegetischen Tagebuchaufzeichnungen Castiglios (und anderer) kapitelweise eingeschoben – Texte also, auf die Krantz gar keinen Zugriff hat, die auf der *discours*-Ebene des Romans aber für die Leserschaft die Erzählungen von Krantz ersetzen. Welche Version der Vergangenheit Täubner von Krantz genau erzählt bekommt, wissen wir nicht. Krantz ist jedenfalls nicht im gleichen Maße über die Renaissance-Ereignisse informiert wie die Leserschaft, umgekehrt berichtet er an mindestens einer Stelle über Geschehnisse der Vergangenheit, die nicht in der nichtdiegetischen Vergangenheitserzählung zum Zug kommen (vgl. Pätzold 2000, 268 f.) und so ebenfalls zu einer komplementären (nicht widersprüchlichen) Informationsverteilung beitragen.

Krantz' generelles Informationsmanko in Bezug auf die tatsächlichen Ereignisse der Vergangenheit zeigt sich deutlich bei seinen Ausführungen über eine Novelle[19] – also einer Erzählung, die innerhalb der Diegese schon ins Fiktionale übergeführt wurde, Krantz' Meinung nach aber auf tatsächliche Geschehnisse verweist. In der Novelle geht es um einen Magier, der mit Melodien einen Liebeszauber erzwingen will. Krantz decodiert die Novelle und ihre seiner Meinung nach hinzugedichteten Elemente, die Castiglio zum dämonischen Magier stilisieren:

> „Exemplarischer geht's wirklich nicht mehr. Darf ich Sie daran erinnern, Täubner, daß Castiglio im Jahr 1530 mindestens fünfundfünfzig Jahre alt gewesen sein muß und sein Haar bestimmt nicht mehr schwarz war? Aber das Schlohweiß darf damals eben nur der Weise beanspruchen, nicht der Schwarzmagier. Auch wissen wir, daß Castiglio keineswegs wohlhabend war, wozu hätte er sonst laufend Umberto Nursio anpumpen müssen? Und dem Dichter klingt ‚Castiglio' – der Kastilier – wahrscheinlich zu harmlos, er fährt zur Namensgebung einen gewaltigen alten Persergott [Zoroaster] auf! Des weiteren wird alles an Mummenschanz herbeigeholt, was der Phantasie zum Thema einfallen konnte: Totenknochen, Galgenstricke, Luchsaugen… Das ist für einen seriösen Magier – und für den hielt sich Castiglio bestimmt – eine herbe Verunglimpfung. […]" (ML 242)

Die Leserschaft verfügt zu diesem Zeitpunkt der Lektüre bereits über ein Mehrwissen und weiß, dass sich die in der Novelle nacherzählte Episode tatsächlich so ähnlich abgespielt hat, wie Krantz nur spekulieren kann. Typisch für die Informationsverteilung der nichtdiegetischen Vergangenheitserzählung ist aber auch hier, dass sie eine klärende Information zur potenziellen Mächtigkeit der ‚Liebesmelodie' verweigert.

19 Die Novelle wird auf den Seiten 241–244 erzählt, Krantz' Analyse derselben findet man auf den Seiten 242, 244 f. und 265–269.

Zwar deutet alles auf ein klares Scheitern der Melodie hin, jedoch äußert Castiglio selbst das (auch in der Novelle) entscheidende Element: die Behauptung, dass die angestellten Musiker die Melodie mit kunstfertigen Einlagen verfälscht hätten. Dies wird von der nichtdiegetischen Erzählinstanz weder bestätigt noch korrigiert, es bleibt bei einer dialogischen Auseinandersetzung auf Figurenebene. Diese narrative Strategie, entscheidende Informationen in der Schwebe zu belassen, kann bei der Leserschaft zunächst zu einer ähnlichen Reaktion führen, wie Täubner sie an den Tag legt: „Vor allem weiß man am Schluß nicht, ob Zoroasters [der Castiglio der Novelle] Melodie ohne die Eitelkeit der Meister nicht doch gewirkt hätte" (ML 244). Damit benennt Täubner eine zentrale narrative Strategie des gesamten Romans.

Denn in allen Szenen, in denen eine Melodie zum Einsatz kommt, bleibt unklar, ob das Resultat der Szene mit einer möglichen Wirkung der Melodie zusammenhängt oder nicht. Dies liegt aber nicht an einer allfälligen Unzuverlässigkeit der auktorialen Erzählinstanz, sondern an einer gezielt zurückhaltenden Informationsverteilung. Das lässt sich am Beispiel der Mordszene Castiglios zeigen, in welcher er von vagabundierenden Minoriten-Mönchen erschlagen wird. Nach dem Mord wollen diese eigentlich auch seinem Gehilfen Andrea zu Leibe rücken, worauf dieser beginnt, die Melodie „Nummer zwei" zu singen – „wie man eines Feindes Mitleid erweckt" (ML 326). Die Reaktion der Minoriten ist zunächst ambivalent:

> „Der singt!"
> „Ja. Wer erschlägt ihn?"
> „Aber er singt!"
> „Na und?" (ML 326)

Nachdem sie zum Schluss kommen, dass Andrea offensichtlich verrückt sei und es deshalb Unglück brächte, ihn zu töten, lassen sie ihn nach Entwendung aller Wertgegenstände am Leben (vgl. ML 326). Die Darstellung der Szene beschränkt sich beinahe vollständig auf den Dialog der Minoriten, welcher als freie direkte Rede wiedergegeben ist, das heißt, die direkte Rede ist zwar markiert, aber nicht durch *inquit*-Formeln gerahmt. Es werden keinerlei Informationen über die Bewusstseinszustände der Figuren präsentiert. Ob einer von ihnen Mitleid empfindet, ob Tropos „Nummer zwei" also *funktioniert*, wird aus dem Text nicht ersichtlich. Das ist umso auffälliger, als die ersten Reaktionen der Minoriten durchaus geschildert werden: „Den Konventualen wurde es eigenartig zumut. Sie sahen sich gegenseitig an, fragend, staunend, verblüfft" (ML 326). Dass die Vermittlungsinstanz bei der entscheidenden Frage (‚Empfinden die Mönche Mitleid?') von souveräner intrafiguraler Fokalisierung auf mimetische Dialogwiedergabe ohne Gebrauch womöglich wertender *inquit*-Formeln wechselt, ist eine für *Melodien* typische Vorgehensweise, Spekulationsräume über die Wirksamkeit der Melodien zu öffnen.

Die Darstellungen der Vergangenheit durch die figurale Erzählinstanz der Gegenwart (Krantz) sowie durch die nichtdiegetische Erzählinstanz mit ihren ergänzenden Ausführungen der Tagebücher und Briefe diverser Figuren sind für den ersten Teil

von *Melodien* in ihrer Zusammenstellung demzufolge als eher „integrationsfördernd“ (Nünning/Nünning 2000, 65ff.) zu bewerten: Die facettenreiche, multiperspektivische Erzählweise dient dazu, viele Wahrnehmungsweisen zu berücksichtigen, Figuren zu charakterisieren und ein relativ kohärentes, mosaikhaft zusammensetzbares Gesamtbild der Vergangenheitsgeschehnisse zu geben. Trotz der oben erwähnten Eigenheiten, die nicht als narratologisch unzuverlässig, aber auffallend selektiv in der partiellen Beschränkung der Informationsverteilung bezeichnet werden können, herrscht, besonders durch die (meist fiktiven) Dokumente, eine integrationsfördernde Erzählweise vor. Diese Erzählstrategie ändert sich im zweiten Teil des Romans.

Die Geschehnisse der Vergangenheit werden im zweiten Teil „DAS WORT“ auf wesentlich andere Weise präsentiert als im ersten Teil. Ein erster Unterschied betrifft die Fiktivität des Dargestellten: In „DIE TAT“ werden die Renaissance-Ereignisse zwar auktorial und zuverlässig erzählt, alle die Melodien betreffenden Handlungselemente sind aber fiktiv, insbesondere ihr Erfinder und Hauptfigur des ersten Teils, Castiglio. In „DAS WORT“ wird das Melodien-Fortleben ausschließlich über nicht-fiktive, historisch verbuchte Personen konstruiert. Sogar der Kastratensopran Pasqualini, den Krausser eine lange Autobiografie schreiben lässt, ist eine historische Figur, auch wenn sein in *Melodien* memoirenhaft dargestelltes Leben abgesehen von den Eckdaten eher frei ausgestaltet ist.[20] Ein zweiter Unterschied betrifft die Zuverlässigkeit und Glaubwürdigkeit der Erzählinstanzen: In „Das WORT“ wird die Vergangenheitshandlung nicht mehr im auktorialen, nichtdiegetischen Modus wiedergegeben, sondern ausschließlich als intradiegetische Erzählungen: Krantz erzählt, wie Palestrina (geboren zwischen 1514 und 1529, verstorben 1594) die Melodien in die *Missa Papae Marcelli* einarbeitet (ML 412ff.), die Biografie des fiktiven Hartmut von Bardelebens handelt von Carlo Gesualdo (1566–1613), Nicole Dufrès erzählt von der angeblichen Sedimentierung der Melodien in Gregorio Allegris (1582–1652) *Miserere* (ML 578ff.), worauf die Autobiografie des Kastraten Marc'Antonio Pasqualini (1614–1691) folgt (vgl. ML 629ff.). Hartmut von Bardelebens Gesualdo-Biografie und Pasqualinis Autobiografie, die manchmal von der Romanhandlung der Gegenwart unterbrochen werden, unterscheiden sich wiederum dadurch voneinander, dass die Hauptfigur Alban Täubner die genannte Gesualdo-Biografie kennt, während dies bei der Autobiografie nicht der Fall ist.

Ein dritter Unterschied zwischen den beiden Teilen betrifft die ‚Realistik‘ (vgl. Zipfel 2001, 107) des Erzählten: „DIE TAT“ wartet mit nichtdiegetisch erzählten Elementen der Fantastik auf, während diese aus der ebenfalls nichtdiegetisch Erzähl-

---

20 „Die Bearbeitung der Pasqualini-Geschichte durch Krausser geschieht, ähnlich wie die der Gesualdo-Biographie, auf der Grundlage verlässlichen Materials, in diesem Falle verschiedener Veröffentlichungen von Margaret Murata, die sich mit der Überlieferung seiner Musik und den Dokumenten der päpstlichen Kapelle beschäftigt hat“ (Groote 2009, 137). Trotzdem ist über den historischen Pasqualini wenig bekannt, der Grad der fiktionalisierenden Ausmalung seiner Autobiografie übersteigt denjenigen der Gesualdo-Biografie um ein Vielfaches.

ebene vom zweiten Teil „DAS WORT“ völlig verschwinden (und nur in intradiegetischen Erzählungen wie märchenhaften Novellen etc. auftreten). So wird etwa die epiphanisch-genialische Inspiration für Castiglios Melodien als erotisch aufgeladene, walpurgisnachthafte Sequenz im Wald mit Elfen und Geistern geschildert, in der Castiglio von der Muse nicht einfach geküsst, sondern buchstäblich gesäugt wird:

> Plötzlich, von Mitleid ergriffen, auf tritt die Muse Euterpe, von links, halbnackt.
> Plötzlich ist alles voller Licht und großartiger Musik mit Pauken und Trompeten und einigem Tam-Tam. Die Göttin verscheucht alle Geister und legt Castiglio einen Finger an die Stirn. Fabelhaft. Castiglio ist begeistert. Er grinst. Die Göttin setzt sich auf ihn, entblößt ihre Brüste. hat man so was schon gesehen! […] Der Magier saugt und schmatzt, satt wendet er sich zur Seite und schläft ein. Die Göttin seufzt und erhebt sich in die Luft. (ML 254)

Immerhin wird Castiglio im vor- und nachherigen Kotext hier als durch die erfolglose Suche nach den magischen Melodien geistig verwirrt dargestellt, die Passage ist (auch wegen der Verwendung erlebter Rede) also als Wiedergabe seiner Halluzinationen lesbar und deshalb im klassisch Todorov'schen Sinne (vgl. Abschnitt 3.2.1) fantastisch. Etwas anders verhält sich dies mit einer späteren Episode. Nachdem Castiglio seine Melodien nun komponiert hat und diese in der oben dargestellten Minoriten-Szene erstmals zum Einsatz kommen, ohne dass entscheidbar wäre, ob sie funktionieren (s. o.), singt Andrea eine Melodie, nämlich Tropos Nummer neun (welcher „Wunden schneller heilen läßt“, ML 228), um eine Figur namens Ercole zu heilen, der von widerwärtigen, aber offenbar harmlosen Hautgeschwüren befallen ist (vgl. ML 345 f.). Zunächst ist kein Effekt erkennbar, innerhalb eines von 24 Stunden stellt sich jedoch eine offenbar wundersame Heilung ein (ML 351). Das Ereignis treibt weitere Kranke zu Andrea, was folgt, ist eine Phänomenologie der Gerüchte über die Wirkungsweise der Melodien en miniature:

> Um acht war der Pferdestall umlagert von Hilfesuchenden. Die Nachricht vom neuen Wunderheiler hatte schon die Vororte erreicht. Es kamen Lahme, Blinde und Impotente, Flechtenbehaftete und Geschlechtskranke. Selbst auf beiden Ohren Taube hatten irgendwie von der Heilsquelle gehört. […] Eine Menschentraube rutschte auf Knien vor ihm [Andrea]; […] ein Feld aus Armen und Händen schwankte im fauligen Atem. Die Heilungsquote betrug fast zwanzig Prozent. Bei wem Tropos neun nicht anschlug, der meinte wenigstens erste Besserung zu spüren. (ML 352)

Aber auch hier gilt letztlich: Obwohl sich die Erzählinstanz nirgends kritisch gegenüber der Wirksamkeit der Melodien äussert, bleibt die fiktionsinterne Sachlage bei genauer Lektüre unentscheidbar: Ercoles Geschwüre sind zwar abgeklungen, allerdings erzählt dieser zuvor, die Krankheit habe ihn auch aus dem Nichts und „über Nacht“ (ML 345) befallen. Seine ebenso plötzliche Heilung ist möglicherweise ein (wenn auch unwahrscheinlicher) Zufall. Auch die – im Vergleich zum Erfolg bei Ercole recht geringe – Heilungsquote von „fast zwanzig Prozent“ und die vermeintliche „erste Besserung“ der berauschten Hilfesuchenden können als Resultat von Autosuggestion gelesen werden. Trotzdem liegt mit der Heilung Ercoles ein potenzielles ‚Wunder‘ vor,

dass in seiner fantastischen Unentscheidbarkeit im Nachhinein Ursprungsquell des Melodienmythos ist, es liegt auf diegetischer wie extradiegetischer Ebene mythisches Erzählen vor. Die Melodien machen hier im Kleinen durch, was ihnen dann in der Folge über Jahrhunderte (und des Romantextes) ihre Faszination verleihen wird: Das Gerücht ihrer Wirksamkeit überlagert auf diegetischer Ebene die Frage ihrer tatsächlichen Wirkungen und auf extradiegetischer Ebene die Frage der tatsächlichen diegetischen Relevanz ihrer Wirkungen.

Dies ist nämlich das zentrale Thema des zweiten Teils „DAS WORT" auf Handlungsebene *und* auf der Ebene der externen Kommunikation. Die Figuren der Gegenwartshandlung haben einen historisch nur höchst mittelbaren Blick darauf, was sich in der Vergangenheit zugetragen haben mag: Die Entwicklung der Melodien wird im zweiten Teil des Romans aus einander teilweise widersprechenden bzw. unterschiedlich interpretierbaren historischen Quellen rekonstruiert – wiederum von einander widersprechenden, von verschiedenen Weltsichten geprägten Figuren. Die naheliegenden Fragen an den Melodienmythos – ob die Melodien wirklich ihren Zweck erfüllten, ob sie in verschiedene musikhistorische Werke stark modifiziert eingewoben wurden, ob heute noch Originalversionen überliefert sind, ja, ob es solche Melodien überhaupt jemals gab – bleiben für die Figuren der Gegenwartsebene prinzipiell unbeantwortbar. Aus dieser Menge sich überlagernder Erzählungen zieht der Roman sein eigentliches Bewegungsmoment:

> Der Autor gibt auf all diese Fragen, die sich ja doch nicht (mehr) beantworten lassen, zu bedenken, daß es uns eigentlich egal sein könne, was wirklich geschah. Wichtig sei allein, was tradiert wurde; allein der Mythos, der um die Melodien und um Orpheus herum entstand, sei relevant. Es verhält sich so wie mit der realen Ereignisgeschichte: letztlich gewinnen die Historiker den Krieg, ihre Sicht der Dinge setzt sich durch, sie sind es, die die Strukturen der Welt über Jahrhunderte hinweg prägen. (Hagestedt 1993, 62)

An dieser Aussage Hagestedts ist allerdings zu prüfen, ob mit dem Roman wirklich so eindeutig die Position bezogen wird, dass die dargestellte konstruktivistische Weltsicht (seiner Figuren) tatsächlich jede Form der geschichtlichen Erkenntnis hinfällig mache. Diese Aussage zu *Melodien* ist zumindest präzisierbar. Im Roman ein Plädoyer für radikal-konstruktivistische Wahrheitsbildung zu sehen, hieße, vorschnell die konstruktivistische Haltung einiger Figuren zu übernehmen und die thematisierte *Problematik* und das Gefühl der Unsicherheit zu ignorieren, mit der die Leserschaft beim Nachkonstruieren des Melodienmythos ständig konfrontiert ist. Das Nacherlebbarmachen der Konfusion ist kein Plädoyer für eine konstruktivistische Weltsicht, sondern ein Anschaulichmachen poststrukturalistisch informierter, narrativer Wahrheitskonstruktion. Um die Einordnung von *Melodien* als postmodernen Historischen Roman zu bekräftigen, sei hier mit Birnstiel/Schilling auf die Theorie-Informiertheit (vgl. oben Abschnitt 2.4) dieses historischen Romans hingewiesen: Die genannten fiktiven Forscherinnen und Forscher, die über weite Strecken als intradiegetische Erzählinstanzen fungieren, erzählen auf ungefähr denselben Materialien beruhende, aber

sehr unterschiedliche Versionen des Melodienmythos. Sie demonstrieren konstruktivistische, den Thesen Hayden Whites (vgl. oben Abschnitt 2.2.2) frappierend ähnelnde Theorien (vgl. Schilling 2012a, 161) bzw. ‚agieren sie diese performativ aus', um mit Schilling zu reden (vgl. Schilling 2012b, 160). Die Leserschaft erlebt dies zumindest für die Gegenwartshandlung weitgehend aus der Sicht des ahnungslosen Täubners, der über weite Strecken das figurale Wahrnehmungszentrum darstellt. Wir erfahren kaum etwas über Krantz' oder Dufrès' Bewusstseinsinhalte[21] und gar nichts über die Gedankengänge anderer wichtiger Figuren wie Mendez. Zwar verfügt die Leserschaft über mehr und genauere Informationen die Geschehnisse in der Vergangenheit bettreffend (wegen der auktorial erzählten Vergangenheitshandlung des ersten Teils, über deren Ereignisse die Figuren nur bruchstückhaft informiert sind); was jedoch die potenzielle Wirksamkeit der Melodien und die Fortentwicklung des Melodienmythos angeht, ist die Leserschaft im zweiten Teil weitgehend von den figuralen Erzählinstanzen der Gegenwartshandlung abhängig – genau wie Täubner. Während dieser auf der Suche nach geschichtlicher Wahrheit ist, betrachtet etwa Krantz die Redeweise über den Gegenstand und den Gegenstand selbst nicht als getrennte Dinge, sondern sieht das eine vom anderen wesentlich mitbestimmt: „Es ist gar nicht so interessant, was genau wirklich *passiert* ist, sondern welche Version sich davon *verbreitet* hat" (ML 232), so Krantz. An anderer Stelle räumt er auf Täubners Frage, ob die Melodien ‚etwas getaugt hätten', ein, dass er darüber nichts wisse. Er sei hingegen überzeugt, dass die Melodien

> „[...] langsam *begannen*, etwas zu taugen. [...] Dank ihrer Mythifikation! Ist doch klar! Anfangs war Castiglio ein Schwindler, und nichts, was er hervorbrachte, mußte ernst genommen werden. Aber durch seine Dämonisierung wurden die – niemandem bekannten – Melodien aufgewertet. Man war plötzlich *begierig* auf magische Musik und bereit, beim leisesten C-Dur-Akkord zusammenzuschrecken." (ML 267)

Krantz' eigentlicher Forschungsgegenstand sind nicht die Melodien, sondern die Erzählungen, die sich um sie ranken, und ihre dadurch verursachte Veränderung, die Wirkung, die die Melodien erst aufgrund dieser Erzählungen entfalten.

Das Wissen um Krantz' Unglaubwürdigkeit hat die Leserschaft Täubner voraus. Dieser hält grundlegend an einem an einer einzigen Wahrheit orientierten, feste Systeme suchenden Weltbild fest, wie etwa die oben dargestellte Episode um die lückenhafte Gesualdo-Biografie zeigt – erst nach Mendez' Korrektur gerät für Täubner die Kohärenz der Melodien-Erzählung und gleichzeitig sein Weltbild sowie die Einheit seiner Subjektivität ins Wanken (vgl. ML 626–628). Täubners Konsternierung ist darin begründet, dass er weder die ‚mythosophische', konstruktivistische Vorgehensweise

21 Es gibt Ausnahmen, sogenannte Paralepsen, in welchen zum Beispiel Krantz intrafigural fokalisiert wird (vgl. ML 117) – diese Einschübe dienen zumeist dazu, Krantz' Sicht auf Täubner deutlich zu machen, da die beiden Figuren als Vertreter zweier verschiedener Bildungsschichten und Wertesysteme angelegt sind, vgl. auch Pätzold 2000, 260.

von Krantz je ganz verinnerlicht, noch die Warnungen der drei Melodienforscher Krantz, Dufrès und Mendez vor der Gefährlichkeit und Sogkraft der Melodienerzählung ernst nimmt. Auch Nicole Dufrès ist als Erzählinstanz nur sehr bedingt glaubwürdig: Zum einen bezichtigt sie sich am Schluss des Romans selbst der Lüge (vgl. ML 837). Dies lenkt die Aufmerksamkeit darauf, dass die Leserschaft gar nicht weiß, was Dufrès Täubner über den Kastraten Pasqualini genau erzählt hat. Ihre Erzählung ist wohl nicht identisch mit der an der jeweiligen Stelle im *discours* präsentierten Autobiografie Pasqualinis, „es wird nicht deutlich, ob eine Figur diese Autobiographie kennt" (Pätzold 2000, 332). Zum anderen führt sie ein konstruktivistisches Konzept von Wahrheit und Erzählen ein, das den Rezipientinnen und Rezipienten eine sehr aktive Rolle zuordnet:

> „Ich sag's gleich im voraus: Ob ich Ihnen die Wahrheit sage oder nicht, hängt nicht davon ab, *was ich Ihnen erzähle*, sondern was Sie sich von mir *erzählen lassen*. Es existieren ebenso viele Wahrheiten wie Wirklichkeiten. Ich kann Ihnen nur Nachrichten übermitteln – der Rest ist Ästhetik. [...] Was Wahrheit ist, entscheiden Sie letztlich immer selbst, beziehungsweise Ihre Ästhetik besorgt das für Sie. Sie betrachten eine Nachricht nach den Konsequenzen für das eigene ästhetische Empfinden, wägen ab, was sich ergäbe, falls sie korrekt beziehungsweise inkorrekt wäre. Je nachdem glauben – oder zweifeln Sie. Dieser binäre Code aus Jas und Neins nennt sich dann Ihre Wahrheit [...]." (ML 723 f.)

Diese „komplizierte[ ], konstruktivistische[ ] Weltsicht" (Pätzold 2000, 327) weist übrigens starke Ähnlichkeit mit derjenigen von Krantz auf. In beiden Fällen geht es um eine Decodierung der erhaltenen Informationen mithilfe der Aufmerksamkeitslenkung auf den Rezeptionsprozess. Krantz untersucht, wie die Diskurse über ‚Fakten' ebendiese mitbestimmen; Dufrès beschreibt, wie die Produktion von ‚Fakten' durch eine binäre, ästhetische (also nicht an Wahrheitswerten orientierte) Selektion in der Rezeption stattfindet. Sowohl bei Dufrès wie auch bei Krantz spielt dabei eine Verknüpfung der Wahrheitskonstruktion mit *ästhetischem* und *dramaturgischem* Empfinden eine gewichtige Rolle.[22] In dieser Sichtweise entstehen die ‚Fakten' der Geschichtsschreibung erst durch einen kollektiv diskursiven Prozess. Die Forscherinnen und Forscher bezichtigen sich überdies konsequent gegenseitig der Lüge bezüglich des Melodienmythos.

> Keine der Figuren [...] ist somit ‚geeignet' als Überlieferungsträger – sei es der Melodien, sei es des Mythos. Was Krausser dem Leser mit seinem Figuren-Potpourri bietet, sind die auf der Ebene der Diegese umgesetzten Erkenntnisse, dass historische Wahrheit stets narrativ konstruiert ist, keine scheinbar objektive historische Quelle bei näherer Betrachtung ihre Objektivität wahren kann und die Grenzen zwischen Fiktion und Realität verschwimmen. (Schilling 2012a, 170)

22 Vgl. etwa Krantz' Analyse der Castiglio/Zoroaster-Novelle (s. o.) und seine Aussage: „Die Realität *ist* mitunter kitschig! Aufgrund dessen nimmt der Ästhetizismus unserer Deutungsmodi oft sogar Faktenverfälschung in Kauf!" (ML 245)

Die multiperspektivische Natur ihrer Aussagen, die Konstruiertheit geschichtlichen Wissens, wird Täubner sozusagen vorexerziert. Er wird aber bis zum Schluss daran arbeiten, aus unvereinbaren Informationen eine kohärente Wahrheit generieren zu wollen (vgl. Pätzold 2000, 326ff.; Lambrecht 2009, 111ff.; Pauldrach 2010, 162) und daran scheitern. Die im zweiten Teil von *Melodien* verfolgte Strategie lässt sich insgesamt als eindeutig „synthesestörend" (gegenüber „integrationsfördernd", vgl. Nünning/Nünning 2000, 62ff.) beschreiben. Die „Synthetisierbarkeit der Einzelperspektiven" (Nünning/Nünning 2000, 65) wird deutlich erschwert. „Synthesestörend" wird das multiperspektivische Verfahren genannt, welches die Deduzierung eines klaren, kohärenten Bildes der aus verschiedenen Perspektiven dargestellten Ereignisse verhindert. Alle Merkmale eines zu solcher Wirkung disponierten Verfahrens lassen sich in *Melodien* finden: zum Beispiel eine „hohe Anzahl dargestellter Perspektiven", eine „diametrale Verschiedenheit der Perspektivenanteile", eine „diametrale Entgegensetzung von Extrempositionen, die sich wechselseitig qualifizieren" sowie „literarische Rahmungen" und ein „offenes Ende" (vgl. die Tabelle in Nünning/Nünning 2000, 65). Täubner versucht hingegen, eine solche Synthetisierung innerhalb der Diegese zu erreichen, die schon durch ihre formalen Merkmale für die Leserschaft eher verhindert wird: „Die Multiperspektivität der Oberflächenstruktur korrespondiert in *Melodien* mit der inhaltlichen Thematisierung der pluralen Weltsicht" (Pätzold 2000, 302; in Anschluss daran Schilling 2012a, 179 f.).

3.1.2 *Melodien* und Naives Erzählen

Hinsichtlich der leitenden Frage des Naiven Erzählens gilt es nun, die strukturelle Einbettung der Biografie in den Romanzusammenhang vorzunehmen. Welche Rolle spielen obige Überlegungen für die Bewertung der Gesualdo-Biografie hinsichtlich ihrer Position in der Romanhandlung? Der entscheidende Unterschied zwischen den beiden Romanteilen ist wie erwähnt der, dass die Vergangenheitsgeschehnisse im zweiten Teil nur noch in der Reflexion der Figuren und als intradiegetische Erzählungen erscheinen und nicht mehr wie im ersten Teil als nichtdiegetische, zuverlässige Erzählung. Die Titel der beiden Teile sind deshalb programmatisch zu verstehen: In „DIE TAT" werden die Melodien komponiert, wir werden über die fiktionsintern gesehen realen (aber teilweise fantastisch vermittelten) Ereignisse der Vergangenheit informiert, in „DAS WORT" werden uns ausschließlich die diese Ereignisse modifizierenden Diskurse und Diskurstransformationen präsentiert.

Hinsichtlich der vorkommenden ‚dokumentarischen' Textsorten ergibt sich für die Vermittlung der Vergangenheitsebene folgende Entwicklung:

– *nichtdiegetischer Castiglio-Erzählstrang*[23] *– darin enthaltene Novelle – Biografie – Autobiografie*

Die schematische Reihung macht sichtbar, dass die Vermittlungsweisen der Vergangenheit einem System folgen: Zunächst informiert eine völlig souverän nichtdiegetische Erzählinstanz glaubwürdig und zuverlässig (wenn auch stark selektiv und teilweise fantastisch) über die Vergangenheit. Ihr Erzählakt wird nie metanarrativ oder metafiktional thematisiert und ihre Glaubwürdigkeit noch dadurch gefestigt, dass der Informationsvorsprung der Leserschaft gegenüber den Figuren der Gegenwart stellenweise im Romantext exemplarisch vorgeführt wird. Dies trifft etwa auf die Novellen-Episode zu, wo die tatsächlichen Geschehnisse erst nichtdiegetisch erzählt werden, dann als (binnenfiktional tradierter) Novellentext und schließlich in Krantz' Analyse dieser Novelle. Darauf folgt im zweiten Teil hinsichtlich der Vergangenheitsereignisse der vollständige Verzicht auf eine nichtdiegetische, zuverlässige Erzählinstanz, die durch Hartmut von Bardelebens Gesualdo-Biografie und Pasqualinis Autobiografie abgelöst wird. Dies kommt einer schrittweisen Steigerung der Unglaubwürdigkeit und Subjektivität der Erzählebenen und -instanzen gleich. Die Gesualdo-Biografie besetzt in dieser Reihung von zunehmender Subjektivität bei gleichzeitiger Abnahme von binnenfiktionaler Glaubwürdigkeit eine Zwischenposition. Sie ist (für die Wahrheit der Textwelt) weniger verbindlich als die vorherige nichtdiegetische Erzählung, aber (im alltäglichen Sinne) objektiver als die folgende Autobiografie. In der Reihung zeigt sich, dass die Bedeutung der Biografie, die Sinngebung ihrer Lücken, bei der Konstruktion historischer Wahrheit in ähnlichem Maße interpretierbar ist wie die vorher geschilderte, fiktionale (und von Krantz in einen historischen Sinnzusammenhang gefügte) Castiglio/Zoroaster-Novelle. Der Roman macht durch das Versagen Täubners, mit der durch die Gesualdo-Biografie aufgedeckten Konstruiertheit der Vergangenheit umgehen zu können, darauf aufmerksam, dass auch und besonders bei (fiktionstintern gesehen) faktualem Erzählen nicht nur Selektion, sondern auch die narrative Operation der Konfiguration eine wesentliche Rolle dabei spielt, welche Funktion eine Erzählung im Gesamtzusammenhang historischer Wahrheitskonstruktion einnimmt: Wie Täubner steht die Leserschaft vor der Frage, ob die Gesualdo-Biografie und ihre Lücken als ‚Quellenbeleg' zu betrachten

23 Als *Castiglio-Erzählstrang* bezeichne ich hier die gesamte von der auktorialen Erzählinstanz erzählte Vergangenheitshandlung des ersten Teils „DIE TAT", inklusive der ihr subordinierten Erzählabschnitte in Tagebuch-, Brief- und Gerichtsprotokollform. Pätzold (und in seiner Folge Schilling) bezeichnet diese Erzählebene als „Parallelebene", um sie von der nichtdiegetischen Gegenwartshandlung – bei Pätzold die „Basisebene" – sowie den intradiegetischen Vergangenheitserzählungen abzugrenzen (vgl. Pätzold 2000, 254 f.). Die Unterscheidung ist nützlich, wenn man die beiden Erzählstränge in der Analyse oft abgrenzend benennen muss, schien mir für meine Zwecke aber nicht notwendig.

ist, und als solcher nur in dieser oder jener geschichtlichen Erzählung Sinn produziert, diesen aber nicht von sich aus besitzt.

In Bezug auf biografische Erzählmuster und Naives Erzählen lassen sich in *Melodien* diverse Aspekte benennen. Während die subordinierten, dokumentarischen Passagen im ersten Teil zur Konvention von illusionsfördernder und anschaulicher Erzählweise gehören und eine weitgehend integrationsfördernde Sicht auf die Diegese gewährleisten, wird diese Funktion im zweiten Teil ausgerechnet mit der Gesualdo-Biografie unterminiert: Sie dient gerade *nicht* dazu, der Leserschaft wie im ersten Teil eine kohärente Darstellung der Vergangenheit zu liefern, sondern stellt mindestens zwei verschiedene Arten von Weltsichten zur Disposition: Die auf Kohärenz und Eindeutigkeit ausgerichtete Weltsicht Täubners scheitert sozusagen am Material, die radikal-konstruktivistische von Krantz hingegen ist eine Absage an ‚echte' historische Wahrheit. Eine (fiktionsintern faktuale) Biografie wird also entgegen ihrer vorgesehenen Funktion gerade nicht als authentifizierender, historische Kohärenz narrativ herstellender Text eingesetzt. So gesehen ist die Gesualdo-Biografie als Gattung sowie als handlungsfunktionales Element für die Leserschaft eine Schlüsselpassage in *Melodien*.

Auf der Handlungsebene wird man Zeuge, dass und wie geschichtliche Wahrheit narrativ konstruiert wird. Anhand der Biografie wird (in dieser Lesart) der Konstruktionscharakter des Biografierens demonstriert, wenn Bardeleben zur Stützung seines spezifischen Gesualdo-Bildes konsequent andere Wendepunkte setzt als andere Biografen. Die bedeutungsstiftende Funktion narrativer Konfiguration, die für die Leserschaft durch die Multiperspektivität der Erzähl-, Fokalisierungs- und Textsortenvielfalt sichtbar und damit kritisierbar wird, wird von Bardeleben selbst fiktionsintern nicht in Frage gestellt – auf der externen Kommunikationsebene hingegen schon. Weiters wird an Täubner exemplarisch das Rezeptionsverhalten gegenüber der biografischen Erzählkonvention aufgezeigt, nämlich das Vertrauen auf die hauptsächlich durch narrative Kohärenz hergestellte Plausibilität einer Biografie. Obwohl die Leserschaft mehr Informationen über den Melodienmythos erhält als alle Figuren, bleiben für sie letztlich die gleichen Fragen darüber offen wie für Täubner. Während die Geschehnisse der Vergangenheit sich zunächst als darstellungsrealistischer, zuverlässig erzählter Bericht eines Historischen Romans ausnehmen, unterliegen sie schrittweise einer Aufhebung des integrationsfördernden Weltbildes. Dass das letzte Kapitel der Gegenwartshandlung komplett aus Täubners Sicht – inzwischen Patient einer Nervenheilanstalt, der glaubt, eine der Melodien gerettet zu haben – intern fokalisiert dargestellt wird, lässt zwei Möglichkeiten offen: Entweder hat Täubner tatsächlich eine letzte aphrodisierende Melodie gefunden, die er seiner Ex-Freundin (unter deren Trennung Täubner den ganzen Roman über leidet) vorspielen kann, oder es ist die banale Melodie eines Irren, die sich die Ex-Freundin aus Mitleid anhört:

> Er spielt sie noch einmal. Der Casio leiert ein wenig. Die Geliebte verspricht, beim nächsten Besuch neue Batterien mitzubringen. Alban küßt sie sanft auf die Stirn.
> „[...] Ich weiß nicht, welche der Melodien das ist – aber die Mächte haben sie für mich übriggelassen. Ist das nicht wunderbar?“
> Die über alles in der Welt Geliebte nickt.
> Beide haben das Gefühl, am Beginn einer langen Geschichte zu stehen. Alban kann nicht sagen, ob jene Melodie das bewirkt hat – oder einfach der Umstand, daß er soviel zu erzählen gehabt hatte. (ML 839)

Im letzten Satz ist noch einmal die (letztlich ins fantastisch gewendete) Programmatik des Romans formuliert: Ob die Melodie oder aber die Erzählung über sie in der Erzählwelt wirksam ist, ist weder ent- noch unterscheidbar. Ein deutlicher Hinweis auf die verminderte Glaubwürdigkeit der Schilderung des Obigen stellt allerdings die kursive Schreibweise dar, welche schon vorher Täubners offenbar halluzinative Zustände markiert (vgl. ML 796). Trotzdem ist auch hier, im Einklang mit der Erzählstrategie des ersten Teils, durch die selektive Informationsverteilung die Wirksamkeit der Melodien fiktionsintern immer noch denkbar:

> Mit Absicht läßt Krausser hier zwei Deutungsmodelle gleichberechtigt nebeneinander stehen. Im vernunftorientierten Ansatz wird die mythische Kraft der Melodien zurückgeführt auf die Existenz der Geschichte über diese Kraft, d. h. auf den Mythos. (Bock-Lindenbeck 1999, 181)

Es wurde gezeigt, dass einige der ‚dokumentarischen‘ Elemente in dieser Variante des Historischen Romans eine Funktion über die (erwartbare) fiktionsinterne Authentizitäts- und Multiperspektivitätsfunktion hinaus haben und unter Einbezug des Romankontextes zum Beispiel auch als kritischer Kommentar zum Genre Biografie und zur Konstruktivität von Geschichtsschreibung lesbar gemacht werden können. Es wird, gerade durch das Alludieren Zweig'scher und Ludwig'scher Biografie-Schreibweisen (mittels Hartmut von Bardeleben), auf die Konventionalität *und* Konstruiertheit sowohl von Biografien selbst, wie auch auf ihren Status als Teil von historischen Gesamtzusammenhängen hingewiesen. Die biografische Schreibweise ist mit der Bardeleben-Biografie auf zweifache Weise als Konvention entlarvt:

a) Einerseits verhält sich Täubner fiktionsintern so zur Biografie, wie dies in unserer Lebenswelt von der Genre-Konvention vorgegeben wird, und scheitert mit diesem Verhalten. An der Figur Täubner wird demonstriert, welche Art von Weltsicht (das Vertrauen in die Erreichbarkeit bzw. Erzählbarkeit einer kohärenten Wahrheit) nicht mehr funktioniert – der Roman statuiert an dem unflexiblen Täubner ein Exempel.
b) Andererseits wird die Leserschaft durch diese Plotfunktion, aber auch durch die auffällige Entwicklung der Textsorten und Vermittlungsweisen in der Romanhandlung auf den Umstand aufmerksam gemacht, dass historisches Wissen stets narrativ konfiguriert und konstruiert ist. Die Idee des „objektiven“ (naiven?) Erzählens steht kritisch zur Diskussion. Erzählkonventionen leisten kommunikativ zwar viel; die Leserschaft versteht, wie sie eine Erzählung zum Beispiel in

Bezug auf Nicht-/Fiktivität zu bewerten hat. Allerdings bringen sie gerade durch ihre Konventionalisierung die Gefahr mit sich, ebenso wichtige Nebenfunktionen und Effekte von Narrativität zu verdecken – etwa ihre bedeutungsgebende Konfiguriertheit. In *Melodien* werden diese Mechanismen *demonstriert*:

> Die Skepsis, die der Modell-Leser zusammen mit Täubner entwickelt, betrifft den Fiktionalitätsgrad von Erzählungen, hervorgehoben durch Anachronie und Multiperspektivität. Das Scheitern des Protagonisten bei seiner Suche nach historischer Wahrheit führt dem realen Leser vor Augen, was die Gattung des historischen Romans in der Postmoderne leisten will: Nicht die Rekonstruktion, wie es wirklich war, ist das Ziel, sondern ein freier Umgang mit der Geschichte, der diejenigen Elemente herausgreift, die für die singuläre Herangehensweise des Autors relevant sind, und diejenigen vernachlässigt, die dem singulären Zugang entgegenstehen. (Schilling 2012a, 173)

Thesenhaft ausgedrückt: Im Roman *Melodien* wird unter anderem anhand einer *Biografie* und ihrer Kontextualisierung demonstriert, wie Geschichte durch Narrativierung entsteht und entstehen muss, dass narrative Konfigurierung implizit Schwerpunkte einer Erzählung setzt – und damit deren Bedeutung verändert, ohne dies jemals explizit machen zu müssen. *Melodien* ist deshalb ein typisches Beispiel für die Wiederkehr des Erzählens, da der Roman zwar einerseits über weite Strecken darstellungsrealistisch verfährt: Es gibt diverse, ausgestaltete Figuren, die sich in einer klar konstruierbaren Erzählwelt bewegen. Diese Aspekte werden jedoch andererseits mit fantastischen, fiktions- und fakturbetonenden Elementen gemischt, die auf der Erzählebene zwar weitgehend als mentale Destabilisierung Täubners (und an anderer Stelle Castiglios) erklärt werden können, aber auch Einfluss auf die Faktur, die Textoberfläche, nehmen (vgl. Lambrecht 2009, 111–119; Schilling 2012a, 162 f.). Wie oben ausgeführt, etabliert der Roman zwei Extrempole für literarisches historisches Erzählen: Ein auktorial darstellungsrealistisches, teilweise fantastisches Erzählen im ersten Teil „DIE TAT" und ein nicht-naives, konstruktivistisches im zweiten Teil „DAS WORT".

Insgesamt fällt an dieser Konstruktion auf, dass die zuverlässige, nichtdiegetische, aber eben auch von fantastischen Elementen durchsetzte Erzählung der Vergangenheitshandlung genau dort endet, wo Castiglios magische Melodien an reale Komponisten geraten und von diesen (fiktionsintern) in ihre Werke eingearbeitet werden. Dies etabliert die Vergangenheit als im technischen Sinne ‚fantastischen' Raum mit einem poetologischen Statement: Wenn geschichtliches Wissen zumindest in gewissem Rahmen nur als Konstruktion zu haben – also nicht endgültig wissbar – ist, muss (so die Suggestion des Textes) poetologisch gesehen die auktoriale Darstellung von Vergangenheit in einem Historischen Romans dort, wo sie nicht offen konstruktivistisch ist, konsequenterweise mit fantastischen Elementen durchsetzt sein. Ein poetologisches Signal ist die Entscheidung für diese konstrastierenden Verfahren deshalb, da sie nur für die Leserschaft sichtbar ist (die Figuren kennen den nichtdiegetischen Castiglio-Erzählstrang schließlich nicht). Die beiden Teile des Romans, „DIE TAT" und „DAS WORT", spannen den Roman also zwischen fantastischem, mythischem Erzäh-

len und skeptischem, narrativem Konstruktivismus auf. Dabei fällt weder für die eine noch die andere Herangehensweise eine Entscheidung, das konstruktivistische Erzählen des zweiten Teils wird am Romanende mit einem Beharren auf mythischem Erzählen (vgl. Abschnitt 3.1.1.2) konterkariert (durch die Unentscheidbarkeit der letzten Szene). Aber das mythische Erzählen wird neben dem konstruktivistischen als philosophische und erzähllogische Notwendigkeit (im Sinne von Unumgänglichkeit), und deshalb in einem Nicht-Naiven Erzählkontext *angemessenes* Verfahren, etabliert: Narrativität wird als ein zwar problematischer, aber unhintergehbarer Wahrnehmungs- und Darstellungsmodus etabliert, mit dem es umzugehen lernen gilt.[24] Trotz der darstellungsrealistischen Elemente ist Nicht-Naives Erzählen ein in der Romanhandlung vorkommendes Kernthema von *Melodien*, nicht nur das eingesetzte Verfahren. Anfang der 1990er Jahre war das poetologische Problem der Erzählkrise als *Thema* noch dominant genug, um die produktionsästhetische Triebkraft hinter Großromanen zu sein.

3.2 *Der große Bagarozy* (1997)

Bei Helmut Kraussers sechstem Roman *Der große Bagarozy* (1997, im Folgenden zitiert mit der Sigle B) handelt es sich um eine Mischung aus „Liebes- und Beziehungsroman, Zeitroman, Star-Biographie, Picaro-Roman und Thriller“ (Wehdeking 2008, 261), in dem die Biografie der Opernsängerin Maria Callas mit den Mitteln der Fantastik neu erzählt wird.[25] Der Roman wurde von Literaturwissenschaft und -kritik breit rezipiert, es ist einer der literaturkritisch und -wissenschaftlich meistuntersuchten Texte Kraussers. Tatsächlich ist er, wie *Melodien*, für viele Bereiche, die die Literaturwissenschaft traditionell interessieren, sehr anschlussfähig. Er weist eine hohe Intertextualität auf, die mit Mephistopheles- und Doktor-Faustus-Motiven auf schwergewichtige Werke des deutschsprachigen Kanons anspielt und diese zeitgemäß mit Aspekten einer zugänglichen Gegenwartssatire verschränkt; er stellt einen (offenbar von der Todorov’schen Theorie informierten, s. u.) narratologisch interessanten Fall von Fantastik dar; in ihm werden so gut wie alle prominenten Motive, Themen und Verfahren vereint, die für Kraussers Erzählwerk typisch sind (sexuelle und künstlerische Exzesse, gespaltene Subjekte, Faszination des Bösen, Macht der Kunst, Darstellung von Künstler-, speziell Musikerleben, erzählerische Metaisierung, vgl. Jahraus 2009; Jürgensen 2010). Dies hat Krausser mit der für ihn typischen „Rezeptionssteuerung“ seiner „Werkpolitik“

---

24 Interessant ist der durchaus ähnliche Einsatz des fantastischen Erzählverfahrens, das in Kraussers Roman *Der große Bagarozy* bei der Nacherzählung von Maria Callas’ Leben angewendet wird, vgl. Abschnitt 3.2.

25 Dieses Kapitel beruht auf dem Aufsatz *Ikonisierung und Fantastik. Möglichkeiten des Weltbezugs von Fiktionen am Beispiel von Helmut Kraussers Roman* Der große Bagarozy (Lambrecht 2017), der im Sammelband *Funktionen der Fantastik* erschien. Für dieses Kapitel wurde der Aufsatz wesentlich überarbeitet und erweitert.

(Marx 2010, 64) dazu veranlasst, den kurzen Roman in seinem *Tagebuch des Oktober 1997* gleich selbst als „Schlüsselwerk" und „Gelenkstück" (Krausser 2000, 21) auszuweisen (vgl. dazu Jürgensen/Kindt 2009). *Der große Bagarozy* ist neben *Fette Welt* (1998) und *Einsamkeit und Sex und Mitleid* (2017) der bisher einzige Roman Kraussers, der verfilmt wurde (1999 von Bernd Eichinger, mit Til Schweiger und Corinna Harfouch in den Hauptrollen).

Die diese Arbeit leitende Frage stellt sich bezüglich des Verhältnisses von biografischem und Nicht-Naivem Erzählen – zumindest exemplarisch für den *Bagarozy* – folgendermaßen dar: Weshalb wird bei Krausser am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts ausgerechnet Fantastik zum Mittel, das Leben einer historischen Persönlichkeit nachzuzeichnen? Zur Beantwortung wird einführend ein kurzer Überblick über die Handlung gegeben, dessen Ziel es zugleich ist, einige von der bisherigen Forschungsliteratur besonders beleuchtete Aspekte und Deutungsansätze herauszuarbeiten. Dies geschieht, um danach – nicht abgrenzend, sondern komplementär – einen eigenen Schwerpunkt zu setzen, der die (von der Forschung viel beachtete) Fantastik des Romans mit der (vergleichsweise weniger prominent behandelten) Einarbeitung der Callas-Biografie verbindet – und diese beiden Aspekte an die Poetologie des (Nicht-) Naiven Erzählens zurückbindet.

Der Roman schildert das Aufeinandertreffen von Cora Dulz, einer erfolgreichen Psychiaterin in ihren späten Dreißigern, und ihrem Patienten Stanislaus Nagy. Dieser berichtet zunächst, er habe Wahnvorstellungen, in welchen ihm die 1977 verstorbene Opernsängerin Maria Callas erscheine. In den folgenden psychiatrischen Sitzungen berichtet er, wie besessen er von der Sängerin ist, beginnt dann aber, ihre Lebensgeschichte nachzuerzählen. Bald behauptet er, er sei der leibhaftige Teufel, habe als solcher die Callas entdeckt, teilweise ihre Karriere gefördert und ihr im Wettkampf mit Gott zu Ruhm verholfen. Dabei erweist er sich in seiner Darstellung nicht als erschreckender oder mächtiger Satan, sondern eher als

> Teufel in der Identitätskrise. Der Grund: In der Moderne ist die mythische Welt, in der Teufel und Gott noch feste Rollen hatten, zerbrochen. Gott sei tot, sagt auch Nagy im Roman [vgl. B 134; 136]. Er wurde von der Aufklärung ‚weggewischt'. [...] Der Teufel bezeichnet sich daher als „Schrumpffassung" [B 47] seiner selbst: „Die Welt braucht mich nicht mehr. Ich hätte gehen sollen, als Gott ging. [...]" [B 51]. (Pauldrach 2010, 169 f.)

Als Konsequenz seiner Einschätzung, der Mensch bedürfe des Teufels für Exzesse im Bereich des Bösen nicht mehr (zum Beispiel während des Zweiten Weltkriegs, vgl. B 58), macht sich Nagy dann mit seiner „Lust auf Schönheit" (B 58) an eine „Apotheose der Kunst" als „Ersatzreligion" (Pauldrach 2010, 170). Kunst und Schönheit betrachtet er dabei als letztes Repositorium für Exzessives, Überlebensgroßes (vgl. hierzu Kopp-Marx 2005, 193). „Leidenschaft flackert nur noch in der Erinnerung an den Kampf um Maria Callas auf. Der Ermattung des Teufels entspricht die Saturiertheit der Menschen, die von Kunst, Leidenschaft, Entgrenzungsdrang nicht mehr viel wissen wollen" (Marx 2009, 69 f.). Cora Dulz ist demgegenüber eine deutliche Platz-

halterfigur für den dergestalt saturierten „Prototyp des modernen Massenmenschen" (Pauldrach 2010, 173), „den Durchschnittsbürger, unfähig zur Begeisterung und ohne Sinn für die Schönheit, allein auf die Befriedigung vordergründiger Bedürfnisse aus" (Freund 2001, 177). Cora charakterisiert ihre Patienten und sich selbst als „[w]ohlstandsdepressive Langweiler" (B 84), bei denen auch Freizeit zu einem abzuleistenden Pflichtprogramm verkommt: „Wochenende. Ersehnt und gefürchtet. Zwei Samstage wären gut. Statt dessen nach dem Sams- ein Sonntag, der, weil das Ausruhen erledigt war, immer ein wenig zu lang geriet. Man mußte sich krampfhaft über ihn hinwegamüsieren" (B 17). Der sinnleere Materialismus ihrer Existenz wird anhand zahlreicher Elemente vorgeführt:

> Coras Heim. Ein Reihenhaus in Blickweite der Villengegend. [...] Wären die Mieten für ihre Praxen in bester City-Lage nicht gewesen, Robert und Cora Dulz hätten längst hinüberwechseln können ins Reich der grünen, elektrisch umzäunten Hügel. So aber mußten sie warten, trotz doppelten Einkommens und strikter Verhütung. (B 15)

Als Analogon zur finanziell und materiell privilegierten, aber unfruchtbaren DINK-Beziehung (*Double Income No Kids*) mit ihrem Ehemann Robert lassen sich die kastrierten Kater der Dulzens lesen: „Beide waren vollschlank und schwul und liebten einander von Kindheit auf" (B 15 f.). Dass Cora mit dieser gesicherten, selbstgenügsamen Vorstadtbequemlichkeit unzufrieden ist, besiegelt auch das Schicksal der Kater: Sie werden am Schluss der Handlung (wahrscheinlich) von Cora vergiftet, kurz bevor diese ihren Mann erschießt. Die „Philisterkritik" (Marx 2009, 70) scheint sich aber wider Erwarten weniger an Konsumkritik zu entzünden, sondern vielmehr daran, dass die so befriedete Wohlstandsgesellschaft keinen Platz mehr für echte Interessen und genuine Leidenschaften bietet: „Coras einzige Passion war, das Haus mit geschmackvollem Mobiliar auszustatten" (B 16). Dieser Leidenschaftslosigkeit jedenfalls wird der ‚Teufel' und Opernfanatiker Nagy fortwährend als Kontrastfigur gegenübergestellt:

> „[...] Wahrscheinlich haben Sie sich sogar nie im Leben für etwas wirklich begeistert... Hab ich recht?"
> Man wolle beim Thema bleiben, antwortete Cora, was die Frage mehr bejahte als ihr genehm war. Möbel, wie gesagt, mochte sie ganz gern. Als Teenager hatte sie ein bißchen für Robert Redford geschwärmt. Und Debbie Harry imitiert. (B 50)

Damit ist nicht unbedingt eine Kritik an moderner Pop- und Massenkultur als solcher verbunden, kritisch dargestellt wird im Roman schlicht die unreflektierte *Normalität* von Coras Verhaltensweise. Diese ist dem ‚Teufel' besonders zuwider: So nutzt er die Ambivalenz des Wortes aus, als er von einer Grillparty erzählt, an der er Callas-Arien abgespielt hatte: „Man fragte, warum ich beleidigt *abgezischt* sei? Ob man jetzt wieder *normale* Musik spielen dürfe? *Normale* Musik! Naja, stimmt schon, der Rest der Nacht verstrich unter *äußerst normaler* Musik" (B 12). Besondere Beachtung in der bisherigen Forschung fand dementsprechend der für Krausser typische, von Jürgensen/Kindt

besonders betonte „Komplex ‚Macht und Kunst'": „Zunächst ist offenkundig, dass es wie in *Melodien* erneut um die Macht der Musik – in diesem Fall: die machtvolle Schönheit des Gesangs – geht" (Jürgensen/Kindt 2009, 100). Der ‚Teufel' Nagy berichtet, der Schönheit des Callas-Gesangs und ihr selbst als „Gesamtkunstwerk" (B 77) völlig verfallen zu sein. Im nächsten Schritt wird dann diese Wirkmacht des Gesangs mit derjenigen seiner eigenen Erzählung substituiert:

> Als die Schönheit aber „unwiederbringlich zerstört, das Spielzeug kaputt war" (B 125), bleibt ihm [Nagy] nur, von ihr zu erzählen – und dann selbst zu sterben, gleichsam als Allegorie auf das berühmte Platen'sche Diktum. Damit eignet dem Erzählen im Sinnzusammenhang des Romans die Macht, die Erinnerung an die Schönheit zu bewahren, und folgerichtig thematisiert der Text immer wieder, dass die Geschichte von Maria Callas' Leben nicht fragmentarisch bleiben dürfe. (Jürgensen/Kindt 2009, 101)[26]

Dies äußert sich darin, dass Cora Dulz nach und nach geradezu abhängig von der Erzählung Nagys wird. Als er sich noch als Patient ausgibt, meint Nagy zwar, er „brauche jemanden, dem ich alles erzählen kann, der mir zuhört, weil er von Berufs wegen muß" (B 47), womit bereits auf den Teufelspakt und Nagys spätere Aussage, seine „Macht" sei „an Verträge gebunden" (B 81), angespielt wird. Allerdings wenden sich die Abhängigkeitsverhältnisse zwischen Erzähler und Zuhörerin im Verlauf der Handlung drastisch. Cora glaubt zunächst daran, dass Nagy sie als Zuhörerin seiner (halluzinierten?) Callas-Erzählung benötigt: „Er würde mir bestimmt nichts antun, solange er nicht zu Ende erzählt hat" (B 60), verfällt der unabgeschlossenen Erzählung allerdings später zusehends und ersucht von Nagy narrative *closure*: „‚Deiner Geschichte fehlt ein Ende.' (...) ‚Das stimmt. Ich habe Dir nicht alles erzählt. Wozu auch?' ‚Damit es wahr wird'" (B 162). Als Nagy sich der inzwischen von der Erzählung in Bann geschlagenen Cora Dulz entzieht, ihr somit auch die Callas-Biografie vorenthält, kommt es zu einer Neuauflage des ‚Vertrags', aber dieses Mal zu Nagys Konditionen. In einem Brief schreibt er: „*Ihr weiteres Interesse an meinem Fall vorausgesetzt, bitte ich darum, daß wir uns nicht mehr in Ihrer Praxis treffen müssen. Das ist ein scheußlicher Ort*" (B 105). Im Einklang mit alten Mythen über Hexen und Teufel kommt es gleich nach diesem ‚Pakt' zu (wenn auch von Cora nur imaginiertem) Geschlechtsverkehr (vgl. B 108). Der Krausser-typische Topos, dass Erzählungen Macht über ihre Rezipientinnen und Rezipienten gewinnen, wird hier deutlich mit faustischen Teufelsmythen verknüpft.

> Vor dem Hintergrund faustischer Prätexte des 16.–19. Jahrhunderts avanciert Kraussers Roman zu einem Requiem auf die Teufelsliteratur. Noch einmal tritt eine Teufelsfigur auf, als Scharlatan, als Künstler, Spieler, Zauberer, Zyniker, nicht zuletzt als Alter Ego derjenigen, der er erscheint. (Marx 2009, 69)

26 Gemeint ist der Anfang von August von Platens berühmten Gedicht „Tristan": „Wer die Schönheit angeschaut mit Augen, / Ist dem Tode schon anheimgegeben [...]" (1825).

Die Charakterisierung als Scharlatan und Zauberer ist wörtlich zu nehmen: Nagy tritt, nachdem Cora von ihm und seiner Erzählung schon besessen ist, er die Erzählung aber abgebrochen hat, unter dem Namen *der große Bagarozy* in einem heruntergekommenen „Variété-Nightclub“ (B 159) als Illusionist auf. Den Namen leiht er sich von einer (faktischen) Begebenheit aus dem Leben der Callas, die er vorher selbst erzählt hatte:

> „In Sachen Management hatte sie weniger Gespür. Vertraute sich einem Selfmadeagenten an, Bagarozy, windiger Phantast, der mit Maria als Star eine selbstfinanzierte Turandot auf die Beine stellen wollte. Das Projekt scheiterte, endete im totalen Bankrott.“ (B 70 f.)

Eine weitere faustische Pointe des Textes ist, dass Nagy angeblich das Leben der Callas in der Gestalt des schwarzen Pudels[27] begleitet habe, der auf mehreren Callas-Fotografien mitabgebildet ist: „Wieder einmal soll des Pudels Kern also der Leibhaftige gewesen sein, aber Krausser dreht die parodistische Schraube noch eine Drehung weiter, indem er auch den Gegenspieler als Pudel auftreten lässt“ (Jürgensen 2010, 52) – Gott gehörte laut Nagy nämlich als weißer Pudel ebenfalls zum Haustierbestand der Callas (für ein berühmtes Foto der drei vgl. B 95). Der schwarze Pudel hörte übrigens auf den Namen *Toy*: „Klingt wie die erste Silbe meines Namens“ (B 93, gemeint ist *Teu*-fel). Auch Nagy bezeichnet die Callas umgekehrt mehrfach als sein „Spielzeug“ (B 55, B 125), womit darauf verwiesen ist, dass die Machtverhältnisse zwischen ‚Teufel‘ und Kunst nicht ganz geklärt sind. Coras Obsession hingegen nimmt im Verlauf der Handlung immer extremere Dimensionen an, bis sie zuletzt ihren Mann erschießt und das Verbrechen erfolgreich Nagy anhängt. Auf der Folie der Teufelsliteratur gelesen, triumphiert im Roman das Böse: Durch die Macht einer Erzählung wird jemand immerhin indirekt dazu gebracht, einen Mord zu begehen. Ist Nagy nach dieser Lesart unzweideutig als in der Erzählwelt existierender Teufel einzustufen? Im folgenden Abschnitt wird zunächst die fantastische Struktur des Romans aufgezeigt, um im abschließenden dritten Abschnitt eine Interpretation ihrer Funktion in Bezug auf die im Roman angelegte Callas-Biografie und auf (Nicht-)Naives Erzählen anzubieten.

3.2.1 *Der große Bagarozy* und Biografik

Der Roman stellt hinsichtlich seines Umgangs mit Biografik kein Kuriosum im Werk Kraussers dar. In *Melodien* wird die Biografie des Komponisten Gesualdos von einem fiktiven Akademiker namens Hartmut von Bardeleben nacherzählt, hier kommt es zu

---

27 Krausser legt in seinem Dezember-Tagebuch von 1999 nahe, der Name *Nagy* sei von *Nagualismus* abgeleitet, ein „weitverbreiteter Glaube, daß das Schicksal eines Menschen mit dem eines bestimmten Tieres (*Nagual*) eng verbunden sei“ (Krausser 2000, 509).

einer ähnlichen Konstellation: Eine fiktive Figur erzählt die hinsichtlich der Eckdaten und Fakten weitgehend korrekte Lebensgeschichte einer historischen Berühmtheit aus dem Bereich der Musik. Unterschiede sind schnell benannt: Während in *Melodien* die Biografie explizit als literarische Gattung in Erscheinung tritt, deren Naive Erzählweise, stilistische Eigenheiten und akademischer Gestus mitfunktionalisiert werden, handelt es sich hier um die intradiegetische, mündliche (und briefliche) Erzählung eines Verrückten, eines Betrügers oder des Teufels persönlich. Hinsichtlich der Biografik sind vor allem zwei Aspekte auffällig: einerseits die Tatsache, dass der dargestellte Lebenslauf der Callas nicht nur mit den Mitteln der Fiktion, sondern auch mit denjenigen der Fantastik im streng literaturwissenschaftlichen Sinne des Begriffs erzählt wird, andererseits, dass die Lebensgeschichte von bekannten Fotografien der Callas begleitet wird.

Obwohl Nagy im Verlauf der Handlung einige vermeintlich übernatürliche Dinge vollbringt, klärt der heterodiegetisch erzählte Text nie eindeutig, ob es sich bei ihm wirklich um den Teufel handelt. Mit dem *Bagarozy* liegt ein im Todorov'schen Sinne sozusagen ‚lupenreiner' fantastischer Roman vor. Todorovs erstmals 1970 formulierte, minimalistische Definition besagt, Fantastik liege ‚unvermischt' nur dann vor, wenn der Text „letztlich offen lässt, welche der in ihm miteinander konfrontierten Seinsordnungen in Geltung ist" (Kindt 2011, 51), „sobald man sich für die eine oder die andere Antwort entscheidet, verläßt man das Fantastische und tritt in ein benachbartes Genre ein, in das des Unheimlichen oder das des Wunderbaren" (Todorov 2013, 34). Mit dieser engen Bestimmung muss man (primär wegen ihrer eher stipulativen Natur) nicht einverstanden sein, wie spätere Differenzierungsversuche zeigen (vgl. Wünsch 1991, 50 f. und 2003, 71). Ich *verwende* diese Bestimmung hier auch weniger, vielmehr *führe* ich sie *an*: Einerseits trifft sie nunmal genau auf das Verfahren im Roman zu, andererseits werde ich weiter unten zeigen, dass Krausser sich explizit auf diesen Fantastik-Begriff bezieht und ihn sogar vorführt.

Die Informationsverteilung im Roman geht, was den ontologischen Status Nagys angeht, nie über den Wissensstand und die Wahrnehmung der Figuren hinaus. Zunächst werden für diese (und für die Leserinnen und Leser) jeweils Anzeichen gestreut, Nagy verfüge über übernatürliche Kräfte. So weiß er zum Beispiel, dass sich kürzlich zwei Patienten von Cora umgebracht haben (B 63), zitiert beiläufig und wörtlich ihre ärztlichen Notizen in einem Brief (B 80, B 106), wird vor Coras Augen unvermittelt „schemenhaft und transparent" (B 57), scheint oft erstaunlich gut über ihre konkreten Gedanken Bescheid zu wissen (B 97). Einen Kuss Nagys, der intertextuell auf die Paktbesiegelung zwischen Christine und dem Teufel in Jeremias Gotthelfs *Die schwarze Spinne* (1842) verweist, erlebt sie so: „Cora spürte etwas Heißes, Fremdes in ihren Mund dringen, das in ihrer Rachenhöhle aufquoll und einen Erstickungstod herbeizuführen drohte" (B 174), zu erwähnen ist auch noch die den Teufel motivgeschichtlich subtil ankündigende Fliegenplage in Coras Haus (B 16). Viele zunächst womöglich übernatürlich anmutende Vorgänge werden auf der Figurenebene also im Nachhinein vermeintlich plausibilisiert. Im Text wiederum weist Coras Ehemann

Robert Dulz selbst darauf hin, dass rationale Erklärungen oft, aber eben nicht zwingend richtig sind: „Gibt für alles eine *rationale* Erklärung“, worauf er programmatisch ergänzt: „Ob sie stimmt, oder nicht“ (B 106). Cora verwirft dies als „Kalenderspruch“ (B 109), allerdings ist damit das Programm des Romans formuliert: Für jedes potenziell übernatürliche oder unwahrscheinliche Ereignis der Handlung kann Cora (und die Leserschaft) im Nachhinein eine zwar rationale, deshalb aber nicht automatisch korrekte Auflösung konstruieren. Die seltsamen Vorkommnisse um Nagy summieren sich derart, dass die Teufels-Lesart stets denkbar bleibt. Da das intern fokalisierte, figurale Wahrnehmungszentrum beinahe ausschließlich bei Cora Dulz liegt, gibt es von der heterodiegetischen Erzählinstanz schlicht keine zuverlässigen Aussagen darüber, welche Seinsordnung fiktionsintern zutrifft. Bei einer Zaubershow ‚Nagy-Bagarozys‘ etwa scheint echte Magie oder scheiternde Mechanik möglich zu sein:

> Es gab die üblichen Tricks mit Ringen, Tüchern und Spiegeln. Gab den Trick mit der schwebenden Jungfrau. Nagy-Bagarozy machte es nicht schlecht. Scheinbar von der Energie seiner ausgestreckten Hände getragen, schwebte die Jungfrau. […] Dann sah er Cora. Erstarrte. Die Jungfrau fiel wie ein Stein zu Boden, tat sich weh, begann zu fluchen. Die Menge tobte, von der überraschenden Variation begeistert. (B 159 f.)

Diese Szene zeigt das Verfahren exemplarisch auf: Die ‚schwebende Jungfrau‘ (ein Verweis auf Coras Name)[28] gehört seit dem neunzehnten Jahrhundert zum Standardrepertoire von Illusionisten und markiert hier das Gegenteil von Nagys Verständnis transzendenter, großer Kunsterlebnisse. In der Erzählwelt zieht natürlich von vornherein niemand in Zweifel, dass es sich um einen üblichen Illusionistentrick handelt. Für die Leserin, den Leser bleibt allerdings die Frage offen, wie es zum Sturz kam: durch eine Ablenkung der telekinetischen Kräfte des Teufels? Oder durch einen von Nagy verursachten Fehler in der Illusionsmechanik? Der Text zielt nicht auf die Entscheidung für die eine oder andere Variante ab, sondern auf die Ambiguität selbst. Dies stellt er auch mit Verweis auf seine eigene Machart aus: Als Nagy am Schluss der Handlung für den von Cora begangenen Mord verantwortlich gemacht und von der Polizei gesucht wird, findet sich in seiner Wohnung nur ein schwarzer Pudel, von dem der Polizeibeamte Folgendes berichtet: „Wollte sich partout nicht fangen lassen. War *fantastisch* – der Pudel rennt an uns vorbei, springt im Lift hoch, drückt mit der Schnauze den Knopf fürs Erdgeschoß – und ist seither verschwunden. Ist das nicht irre?“ (B 181, meine Hervorhebung, T. L.). Hier liegt Fantastik im engen Sinne vor: „Entweder der Teufel ist eine Täuschung, ein imaginäres Wesen, oder aber er existiert wirklich, genau wie die anderen Lebewesen – nur daß man ihm selten begegnet. Das Fantastische liegt im Moment dieser Ungewißheit […]“ (Todorov 2013, 34). Dass sich

28 Wenn man Kraussers besondere Vorliebe für sprechende Namen berücksichtigt und *Cora Dulz* etymologisch vom griechischen *Koré* und dem lateinischen *dulcis* herleitet, ergibt sich „süße Jungfrau“, also sowohl eine Anspielung auf *Maria* als auch auf die schwebende Jungfrau sowie auf die als *Koré* bezeichneten steinernen Mädchenskulpturen der griechischen Antike.

dieses Todorov-Zitat liest wie ein Analysebeitrag zum *Bagarozy* und dass Krausser nicht auf die Pointe verzichtet, den Polizisten im fraglichen Augenblick ausgerechnet die Vokabel *fantastisch* doppelcodiert,[29] nämlich textintern in seiner Alltagsbedeutung, aber auf der Ebene textexterner Kommunikation eindeutig literaturtheoretisch markiert, verwenden zu lassen, zeigt an, dass es hier nicht um eine Entscheidung für die eine oder die andere Seinsordnung gehen kann,[30] sondern um eine Deutung des so vorgeführten Umgangs mit Fantastik. Jürgensen/Kindt (2009, 104) bieten konsequenterweise eine poetologische Erklärung der Erzählstrategie an: „Lesen lässt sich diese Unbestimmtheit als Herrschaftsgeste des Autors über seinen Text: Nur er weiß, ‚was gespielt wird'." Diese Deutung der Fantastikfunktion fokussiert etwas einseitig auf die Rolle des empirischen Autors und fußt auf der zweifelhaften Vorstellung, dass es eine ‚richtige' Version der Erzählwelt überhaupt gäbe. Bemerkenswerterweise kommt sie aber ohne den Erklärungstopos aus, Fantastik diene tendenziell dazu, „den majoritären Realitätsbegriff in Frage zu stellen" (Wünsch 2003, 73). Denn Kraussers ‚Meta-Fantastik' taugt eindeutig nicht mehr zum Zeichen von „epistemologischen Verunsicherungen und Desorientierungen" (Simonis 2005, 207). Solchen erkenntnistheoretischen Destabilisierungen steht etwa die offensichtliche, profanierende Komik entgegen, die durch die faustischen Prätexte, den säkularisierten, verniedlichten Pudel-Teufel und einige Pointen (etwa, dass die Polizei einen toten weißen Pudel – ‚Gott' – in der Gefriertruhe Nagys findet) produziert wird: „Guter Werbespruch" für den *Bagarozy* wäre „*Gott und der Teufel in ihrem letzten gemeinsamen Buch*", scherzt Krausser (1998, 250) in seinen Tagebüchern.[31]

Zu klären ist dann allerdings immer noch, in welchem Verhältnis die so vorgeführte Fantastik zu der nacherzählten Callas-Biografie steht. Wie Jürgensen pointiert festsellt:

> Und tatsächlich erschwert die Fülle der Themen und Motive, die das Buch behandelt, die Suche nach seinem Kern [...]. Ist die ‚Botschaft' des Romans also „Kunst sticht schnöde Wissenschaft im Dienste des Realitätsprinzips", wie ein Kritiker abschätzig urteilte, präsentiert sich dem Publikum ein „leichthändiges Spiel mit alten und neuen Mythen" oder vor allem eine Biografie der Callas, in der die fiktionalen Elemente unnötiges Beiwerk sind? (Jürgensen 2010, 50)

29 Vgl. in diesem Sinne auch Nagys Charakterisierung des historischen Bagarozy als „Phantast[en]" (B 70).

30 Natürlich ist ein Nachdenken über die Plausibilität der einen oder anderen Seinsordnung als heuristisches Mittel sehr fruchtbar, vgl. dazu Pauldrach, der Deutungen für Nagy a) als Psychopath, b) als Teufel und c) als „Schelm und Betrüger" (Pauldrach 2010, 180) ausführt. Dass es zu unproduktiven Deutungen führt, wenn man die unentscheidbare Mehrdeutigkeit zugunsten nur einer der Varianten ignoriert, zeigt Bożek 2009.

31 Vgl. dazu auch Stefanie Kreuzers (2012, 117) Charakterisierung einer spezifisch postmodernen Fantastik: „Finally, the post-modern [sic] fantastic often uses [...] ironic narrative strategies and disruptions which bestow a playfulness to the seriousness of the traditional fantastic."

So fragt sich auch die Protagonistin, nachdem sie realisiert, dass Nagy sich als Teufel vielleicht bloß aufgespielt und sie mit einer unfertigen Callas-Biografie sitzen gelassen hat: „Bleibt nur die Frage: Wozu das alles?“ (B 114). Warum wird ausgerechnet ein vermeintlicher Teufel eingesetzt, um das Leben der Callas zu erzählen? Was leistet die fantastische Fiktion für die Callas-Biografie?

3.2.1.1 Die Callas-Biografie in der Romanhandlung

Wie oben skizziert, hat sich die bisherige Forschung vor allem für diejenigen Aspekte des Textes interessiert, die seine Intertextualität, seine faustischen und romantischen Topoi sowie seine Fantastik betreffen. Die Callas-Figur wird in den bisherigen Analysen vor allem hinsichtlich ihrer Funktion gedeutet „paradigmatisch für ‚große, echte Kunst‘ im Allgemeinen“ einzustehen (Pauldrach 2010, 172; vgl. auch Jürgensen 2010, 55; Marx 2005, 193). Die Callas-Biografie, die einen beträchtlichen Teil des Romans ausmacht, kam hingegen bisher eher selten als zentral in den Blick. Das überrascht, stellt doch etwa Jürgensen (2010, 53) fest:

> Wie wichtig Krausser selbst diese Dimension des Textes war, verdeutlicht ein Eintrag im September-Tagebuch: „Ich will Galionsfigur sein, Vorreiter auf der Callas-Welle, nicht als ‚gerade noch aufgesprungen‘ gelten, oder gar hinweggespült im Kielwasser (C. – die letzte unausgeschlachtete Ikone des Jahrhunderts).“[32]

Auch die Tatsache, dass es der bis zu diesem Zeitpunkt einzige Erzähltext Kraussers ist, der Fotografien in den Textverlauf montiert, fand zumindest keine breite Aufmerksamkeit. Die Figur der Callas ist jedoch auch anders lesbar als nur hinsichtlich ihrer literarischen Symbolik und des „Macht-Kunst-Komplex[es]“ (Jürgensen 2010, 57). Im Hinblick auf das Thema dieser Arbeit wird der biografischen Erzählung, ihrer narrativen Funktionalisierung und ihrem poetologischen Verhältnis zum (Nicht-)Naiven Erzählen größere Aufmerksamkeit geschenkt, als das in der bisherigen Forschungsliteratur der Fall war.

Wie also wird der Lebenslauf der Callas in den Roman eingeflochten und präsentiert? Zunächst ist festzustellen, dass die Biografie ausschließlich von Nagy als intradiegetischem Erzähler berichtet wird: zumeist als szenische, direkte Rede im Gespräch zwischen Patient und Psychiaterin, später als schriftliche Wiedergabe eines Tonbandprotokolls (dieses Format erlaubt erzähltechnisch zum Beispiel Fußnotenkommentare Coras als weitere Kommunikationsebene, B 70–82) und schließlich als Brief von Nagy an Cora (B 141–144). Abgesehen von der Behauptung, Nagy habe sie als Teufel stets begleitet, entspricht der erzählte Lebenslauf dem der realen Callas, und zwar „Station für Station“ (Jürgensen 2010, 51). Nagy thematisiert und formuliert in

---

32 Jürgensen zitiert hier aus dem *September 1996* von Kraussers Tagebuch-Projekt, nachzulesen in Krausser 1998, 250.

seiner intradiegetischen Erzählung ständig sein Bestreben, Maria Callas zur „Ikone" (erstmals B 45) zu machen. Das Wort *Ikone* ist hier natürlich nicht (oder nicht primär) in seiner ursprünglichen Bedeutung als Heiligenbild, sondern als daran angelehnte Huldigung an Berühmtheiten zu verstehen.[33] Nagy (bzw. der Teufel?) legt dabei auch seine ‚dramaturgischen Eingriffe' offen, etwa hinsichtlich Callas' erstem Großerfolg:

> „Sie war in meinen Augen noch immer das plumpe, verpickelte Mädchen, dem jeder Jubel zweifelhaft vorkommt, gerade weil es so darauf gehofft und hingearbeitet hat. Entspricht meinem Sinn für Dramaturgie: Erfolg, der mehr Selbstzweifel schürt als jede Ablehnung zuvor. Kommt immer gut." (B 74 f.)

Der Roman weitet diese Selbstreflexion auf das Genre der Biografie aus. So notiert Cora über Nagys Erzählung von Callas' Jugend: „Klingt, als würde er Biographien nacherzählen, die er irgendwann auswendig gelernt hat" (B 71). Diese ständige Thematisierung von Nagys biografisierendem Erzählakt ist als Signal zu werten. Meine These, die im Folgenden ausgeführt wird, ist: Der Roman entwirft, bedient und perpetuiert anhand der Callas den schematischen Ablauf einer Ikonisierung, bei gleichzeitiger Vorführung ihrer medialen, visuellen und rhetorischen Mechanismen. Dazu passt, dass die *Ikonen*bildung (neben Nagys Ausführungen) auch anhand eines *Bilder*narrativs konstruiert wird, worauf Pauldrach besonders hinweist:

> Kraussers Callas-Roman thematisiert auf ironische Weise die Entstehung von „Mythen des Alltags" [nach Roland Barthes, T. L.]. Zum einen entlarvt er sie als mediales Konstrukt, indem er Nagy behaupten lässt, er habe den Callas-Mythos geschaffen, dadurch, dass er den Medien Fotos und persönliche Dokumente der Callas zugespielt habe, zum anderen wird deutlich, dass ein solcher Mythos aus punktuellen Momentaufnahmen besteht, die, zusammenmontiert, ein Bild ergeben, das mit der historischen Person wenig zu tun hat. Nagy bezeichnet dieses Verfahren, in dem ein ‚mythisches Bild' entsteht, als „Ikonisierung" [B 168]. (Pauldrach 2010, 166)

Auffälligerweise sind die biografischen Passagen von berühmten Callas-Fotografien begleitet, die jeweils alle sinnbildlich für eine bestimmte „Station" im Leben der Callas stehen. Dies eröffnet den bei Wehdeking (2008, 261–264) und Pauldrach (2010, 166 f.) behandelten, aber nicht hinsichtlich seiner narrativen Funktionsweise analysierten Aspekt der Intermedialität: Wie und wozu sind die berühmten Callas-Porträts narrativ in den fantastischen Roman eingearbeitet? Im Folgenden wird dargelegt, wie der Text die Fotos thematisiert und wie sie sich zur Erzählwelt verhalten (ob sie darin zum Beispiel überhaupt vorkommen).

---

33 Solche Bedeutungserhöhungen von berühmten Personen werden oft dem semantischen Feld des Religiösen entliehen, vgl. in alltäglichen Kontexten ähnlich aufgeladene Ausdrücke wie (*lebende*) *Legende, Starkult, Guru, Jünger*, *Gitarrengott* usw. Ich verwende im Folgenden wie Krausser und ein Großteil der *Bagarozy*-Forschungsliteratur z. B. die Ausdrücke *Ikone, Legende* und *Mythos* in diesem Sinne und nicht sehr scharf voneinander abgegrenzt.

3.2.1.2 Das visuelle Narrativ der Callas-Biografie

Die Fotos sind seitenfüllend und über den ganzen Roman gleichmäßig verteilt. Einerseits thematisiert der Text die Fotos durch Ekphrasis; Nagy liefert in den meisten Fällen eine Beschreibung des betreffenden Bildes. Andererseits gibt es für alle Fotos Untertitel bzw. Bildunterschriften (*Captions*): Bei diesen *Captions* handelt es sich um Zitate Nagys, die im Text nicht weit entfernt (oft auf der vorherigen oder folgenden Seite) vom kommentierten Foto zu finden sind. Von den insgesamt acht Fotos bekommt Cora Dulz allerdings nur fünf zu sehen: Foto Nummer (2), (3) und (8) kommen in der Erzählwelt nicht vor, werden nicht einmal erwähnt – gezeigt werden sie also nur der Leserschaft des Romans. Die Fotoreihe ist für die Romanleserinnen und -leser von größerer narrativer Bedeutung als für die Figuren, sie illustriert jeweils nachdrücklich Aussagen von Nagy, wie im Folgenden gezeigt wird.

Die Praxis der Bilduntertitelung erinnert an diejenige von Sachbüchern, wobei nicht vergessen werden darf, dass es sich bei allen *Captions* um intradiegetische Aussagen von Nagy handelt. Der Kulturtheoretiker Stuart Hall geht davon aus, dass *Captions* folgende konventionsgebundene Grundfunktion hinsichtlich des Bild-Text-Verhältnisses ausüben:

> [I]n 1973, Stuart Hall showed (using the case of a photograph in a newspaper article) that the caption selects one from a range of possible meanings, and then *amplifies* it. When a general statement about a textual mechanism can be made, and is not refuted, a convention has been identified: in this case, the convention of captioning. […] Members of a culture can decide whether to use it or not. (Chaplin 2006, 43)

Eine *Caption* zu setzen, bedeutet demgemäß, nur gewisse von zahlreichen weiteren möglichen Bedeutungsoptionen eines Bildes zu selektieren und zu amplifizieren. Ein Beispiel: Die zweite im Roman abgebildete Fotografie (B 53) zeigt Maria Callas als noch junge Sängerin. Im Gegensatz zu ihrer berühmten späteren Erscheinung als schlanke „Divina" ist sie als Jugendliche bei 174 Zentimetern Körpergrösse um die 100 Kilogramm schwer. Nagy kommentiert:

> „Etwa um diese Zeit wurde ich auf Maria aufmerksam, faßte sie näher ins Auge, müßte heißen: ins Ohr. Visuell bildete sie ein eher schmerzhaftes Phänomen, unförmig, verpickelt. […] Wer mir damals gesagt hätte, ich würde einer solchen Allegorie der Schwerkraft bis zum Irrsinn verfallen, den hätte ich halbtot gelacht." (B 52)

Der letzte Satz bildet, mit Anführungszeichen als Nagy-Zitat gekennzeichnet, auch die *Caption* zum Bild der fülligen Callas auf der Folgeseite. Das abgedruckte Foto kommt als Gegenstand in der Erzählwelt aber nicht vor: Weder bekommt Cora es zu sehen, noch nimmt Nagy in seiner Beschreibung direkten Bezug darauf. Für die Leserin, den Leser aber wird seine Aussage durch die Abbildung nicht einfach als außertextlicher Fakt beglaubigt. Vielmehr selektiert und amplifiziert die *Caption* die potenzielle Bildbedeutung, dass Maria Callas nicht von Anfang an auch als glamouröse Schönheit

bestach, sondern unter ihrem Gewicht litt und, wie später nacherzählt wird, sich mit „einer Willenskraft, als wolle sie verschwinden“ (B 77), zum Abnehmen zwang. So werden nur bestimmte Bedeutungspotenziale des Bildes betont und für die hier erzählte Biografie der Callas maßgeblich, etwa (wie Nagy schon vorher einführt) das Handlungsschema „des häßlichen Entleins, das noch durch den Schwan schimmert“ (B 44). Da sie teilweise auch „ausgebuht und angespuckt“ (B 45) wurde, wird der erste Schritt zur Ikone hier als mit Selbstverlust verbundene Willensleistung dargestellt, die sich erst gegen innere und äußere Widerstände durchsetzen muss: „[D]as alles ist nötig, Ikone wird man im Urinbad“ (B 45). Das Urinbad, diese „Anspielung auf den fotografischen Fachterminus des Fixierungsbades weist auf die Tatsache hin, dass im Roman Struktur und Entstehung des Callas-Mythos hauptsächlich anhand von Fotos thematisiert werden“ (Pauldrach 2010, 166). Damit ist neben der von Maria Callas selbst vorangetriebenen, visuellen Hinbildung zum „Gesamtkunstwerk“ (B 77) auch der für die *Ikonen*werdung zentrale *optische*, mediale Aspekt angesprochen. Das Foto der jungen Callas hat als solches natürlich auch völlig andere Bedeutungspotenziale, die für eine Biografie hervorgehoben werden könnten. Das Prinzip, einschlägige Lebensstationen der Callas so durch ein Bild überhaupt erst als solche zu behaupten und auf eine bestimmte Lesart hin zu verengen, zieht sich durch den ganzen Text. Im *Bagarozy* amplifiziert die jeweilige *Caption* die vom intradiegetischen Erzähler schon geleistete Bildbeschreibung spezifisch für die Leserschaft. Im folgenden Abschnitt werden diese „Mechanismen der Ikonisierung, an denen sich Nagy vor allem durch die Streuung von Gerüchten beteiligt“ (Jürgensen 2010, 53) detailliert nachgezeichnet. Als Zwischenfazit zur Bilderfunktionalisierung kann man als zentral festhalten, dass sich die Ikonisierung vor allem im äußeren (nicht im inneren) Kommunikationssystem abspielt; sie ist durch die narrativ eingesetzte Fotoreihe primär ein Kommunikat des Romans an seine Leserschaft.

3.2.1.3 Ikonisierung und Fantastik

Die Fotos sind narrativ im Textlauf eingebettet, das heißt, sie erfüllen durch ihre jeweilige Positionierung unter anderem eine erzählerische Funktion. Bis auf die erste und letzte Fotografie, die die fiktionsinterne Biografie rahmen, sind sie – zumindest scheinbar – chronologisch gereiht, suggerieren eine zeitliche Abfolge. Geht man die Bilderreihe und ihre *Captions* durch, ergibt sich ein eigenes, visuell vermitteltes Narrativ. Es beginnt (1) mit einer Aufnahme, die Maria Callas zeigt, umringt von Männern, zu ihren Füßen der schwarze Pudel: „*Mein Lieblingsfoto von uns*“ (B 37, im Folgenden sind die *Captions* wie im Originaltext *kursiv* angegeben, die dem Fließtext entnommenen Kommentare zu den Fotos sind normtypografisch). Die *Caption* amplifiziert hier zwar keines der ansonsten vom Romantext durchaus angedeuteten Bedeutungspotenziale (etwa die Tatsache, dass Maria Callas isoliert aus dem Bild heraus ins Leere schaut, die sie umringenden Männer etc.). Auffällig ist aber, dass die Leserschaft (und Cora) zu jenem Zeitpunkt noch nicht weiß, dass Nagy sich als der Pudel ausgeben

wird. Aufgrund dieses Informationsdefizits kündigt das erste Bild die programmatische Fantastik der Folgeerzählung an, da sich der Leserschaft noch ungeklärte Fragen stellen: Wie ist die *Caption* überhaupt zu verstehen, wo im Bild ist Nagy? Die Bilderreihe fährt nach dieser Einführung chronologisch fort: (2) Die junge Callas als schon analysierte „*Allegorie der Schwerkraft*" (B 53), die sich (3) erst zur „*Elfe*" mit dem „*Gesicht einer mythologischen Schönheit*" (B 79) bilden muss, um in Nagys ikonisierendes Erzählschema zu passen. In der Mitte der Fotoreihe sieht man (4) die Callas zwischen einem weißen und einem schwarzen Pudel – das personifizierte Schöne der Kunst im Spannungsfeld höherer Mächte, zwischen Teufel und Gott (mit der Pointe, dass offenbar eben die Kunst über beide herrscht, vgl. auch Wehdeking 2008, 262). So markiert das visuelle Narrativ per mehrfachcodierte Fantastik den metaphysisch aufgeladenen Höhepunkt der Callas als Künstlerin. Das nächste Bild der ‚Dramaturgie' bezeichnet dann in Übereinstimmung mit dem Ikone-Erzählschema den beginnenden „Abstieg" (B 124), es zeigt die Callas, wie sie nach einer Vorstellung noch im Kostüm der Madame Butterfly wutentbrannt einen Mann anfährt: (5) „*Das Foto, das Maria zur keifenden Megäre machte*" (B 129). Dieses Foto kam zustande, als Callas' ehemaliger Agent Eddie Bagarozy versuchte, bei ihr Geld einzuklagen (vgl. Dufresne 1991, 175 f.).[34] Fiktionsgerecht behauptet Nagy, er selbst habe den Fotografen „dort postiert, hab ihm die Kamera gelenkt" (B 128). Laut ihm ist die resultierende Rufschädigung notwendiger Bestandteil des Ikonen-Erzählschemas:

> „Manchmal warf sie mit Tintenfässern. ‚Die Tigerin', das wurde ihr zweiter Beiname, wenn sie nicht grade ‚La Divina' war. Dann erschien das Foto."
> „Foto?"
> „Ja. Um Ikone zu werden, bedarf es vieler Ornamente. Anekdoten, Gerüchte, Klettergewächse, die sich um etwas ranken müssen, ansonsten erst gar nicht entstehen. Nach diesem Foto wurde jedes Gerücht, jede Erfindung, jede üble Nachrede möglich, nichts mehr war zu unwahrscheinlich. [...]" (B 127 f.)

Nach der narrativen und fotografischen Positionierung der Callas als Künstlerin auf dem Höhepunkt ihres Schaffens kommt der Zeitpunkt, zu dem die Gerüchte, deren Katalysator im Roman (und in Übereinstimmung mit vielen Biografien, vgl. Dufresne 1991: 176) das „Megären"-Foto war, beginnen, die *Person* der Callas zu überdecken (vgl. die Überwachsungsmetapher der ‚rankenden Klettergewächse'). Folgerichtig tritt im nächsten Schritt des visuellen Narrativs Maria Callas der Leserschaft und in der Diegese Cora (6) auf einem „*Plakat* [!] *als wunderschön weichgezeichnete Frau*" (B 166) entgegen. Dies betont (nur im Foto-Narrativ, nicht im Erzähltext) die Transformation

34 Die Callas-Biografie Dufresnes liefert folgende Beschreibung: „Es gibt ein Foto von diesem Vorfall, auf dem Stanley Springle [Bagarozys Unterhändler, T. L.] zu sehen ist, mit fassungsloser Miene [...]. Und hinter ihm Maria Meneghini-Callas in höchster Rage – mit gefletschten Zähnen, das Gesicht zur Fratze verzerrt, die Finger krallenartig gespreizt – die reinste Tigerin! Ein [...] höchst bedauerlicher Auftritt, der erheblich zu Marias Ruf einer Megäre beitragen wird!" (Dufresne 1991, 176).

der lebendigen Person zu einem festgesetzten Bild, einer Ikone: „*Wird die Legende zu groß, stört der lebende Mensch*“ (B 143), sagt Nagy an anderer Stelle. Das siebte und vorletzte Foto der Bildserie zeigt Maria Callas kurz vor ihrem Tod als (7) „alte Frau, die in der einen Hand mich [Nagy], in der andern eine Plastiktüte trägt“ (B 167), die *Caption* lautet: „*Zuvor allerdings mußte das Foto entstehen*“ (B 171) – „zuvor“, das heißt hier: vor ihrem Tod, zum Zweck der endgültigen Ikonenwerdung. Es ist das letzte bekannte Foto von Maria Callas (vgl. Dufresne 1991, 321) und wird in den meisten Biografien schlicht ausgespart:[35]

> „Ich rede vom Grauen. Kennst du das letzte Foto? [...] Die alte Frau, die in der einen Hand mich, in der andern eine Plastiktüte trägt? Man muß nur dieses Foto ansehen, jedes Wort ist überflüssig.“ (B 167)

> „Es entstand einen Tag, bevor Maria starb. Das letzte einer Reihe von Fotos, die zur Ikonisierung nötig waren. Denn was ist eine Ikone? Klatsch und Abklatsch, Reduktion auf ein paar Bilder, die, übereinandergelegt, ein Monster formen. Monstre sacré. Pastiche, das behauptet, Destillat zu sein. Kannst du dir vorstellen, wie es ist, wenn [...] das Leibhaftige an einem weggedacht wird und die Menschen wie zu einem Abbild sprechen[?]“ (B 168)

Reduktion auf einige Bilder also, die bestimmte Bedeutungen ‚destillieren‘ – die Bilder funktionieren hinsichtlich der Ikone so, wie *Captions* hinsichtlich der Bilder; sie selektieren und amplifizieren Bedeutungspotenziale von Einzelmomenten. Hier wird der Text eindeutig poetologisch, das romaneigene Ikonisierungsverfahren mittels der Fotografien in seinen Mechanismen von Nagy genau benannt und vorgeführt. Das letzte Bild der Reihe zeigt uns (8) das Spiegelbild der Callas, welche sich konzentrierten Blickes mit Perlenketten behängt. Die *Caption* nimmt Nagys Worte zum fünften (‚Megären‘-)Foto auf und liefert die Bedeutungsselektion und -amplifikation des Fotos: „*Um Ikone zu werden, bedarf es vieler Ornamente*“ (B 182, vgl. auch B 128). Das Spiegelbild-Foto bedeutet – wie schon das vorherige „Plakat“ – im visuellen Narrativ sozusagen nicht mehr das Bild der Person Callas, sondern das der Ikone: der ‚Callas‘. Diesen Ikonisierungsprozess – die Überlagerung einer Person von den medialen Narrativen über diese Person – reflektiert Nagy auch metaphorisch als eine bedeutungsfixierende Versteinerung: „*Ich kann aus einem Menschen nur herausholen, was in ihm ist. In Maria war, außer dem kalten Fötus der Ikone, nichts mehr* [...]“ (B 143). Die Metapher des ‚kalten Fötus‘ wird durch eine der Zeitungsnotizen erläutert, die über den Roman verstreut sind und die Handlung oft indirekt kommentieren: „Wien – Kleine medizinische Sensation in Österreich. Eine Frau aus Wien (92) trug 60 Jahre einen versteinerten Fötus im Bauch!“ (B 150). Zum Erzählschema passend wird das Weiterleben der Ikone nach dem Tod der Person von Nagy auch als phönixhafte Wiedergeburt markiert: „Aus ihrem toten Körper entstieg der Marmorfötus. Der

---

35 In der Tat ist die Dufresne-Biografie, die auch Krausser als Bildquelle dient, die einzige von weit über einem Dutzend von mir durchgesehener Biografien, die das Foto abbildet.

Rest, zu Asche verbrannt, wurde in die Ägäis gestreut“ (B 173). Dieses letzte Foto der Reihe markiert durch die *Caption* und die Tatsache, dass die Callas sich darauf selbst mit „Ornamenten“ behängt, ihre aktive Mitverantwortung sowie die Vollendung und Festsetzung der Ikonenwerdung. Die Tatsache, dass auf dem Foto ihr *Spiegelbild* zu sehen ist, ist auch ein unzweideutiger Hinweis auf die Selbstreflexivität, mit welcher der Text diesen Prozess bloßlegt.

3.2.2 *Der große Bagarozy* und Naives Erzählen

Oben wurde gezeigt, dass Fantastik im *Bagarozy* nicht einfach benutzt, sondern geradezu lehrbuchhaft vorgeführt und so in gewissem Maße bloßgelegt wird. Hinsichtlich der Callas-Biografie lautete der Zwischenbefund, der Roman entwerfe, bediene und perpetuiere den schematischen Ablauf einer Ikonisierung – auch dies bei gleichzeitiger Benutzung und Vorführung ihrer medialen, visuellen und rhetorischen Mechanismen. Wie lassen sich diese Aspekte nun aufeinander beziehen und was bedeuten sie in Bezug auf die poetologische Konstellation (Nicht-)Naiven Erzählens?

Zur Beantwortung dieser Fragen ist zunächst die Feststellung wichtig, dass die oben nachgezeichnete Ikonisierung der Callas – die aktivierten Bedeutungspotenziale der Bilder (‚hässliches Entlein‘, ‚Tigerin/Megäre‘, ‚zerstörte Frau‘ etc.) sowie die Art, in der die narrativ eingesetzten Fotos „bestimmte Momente verabsolutieren und von der historischen Person ablösen“ (Pauldrach 2010, 167) – zumindest inhaltlich weder *neu* noch revisionistisch ist: Die durch die Fotos tatsächlich reproduzierten „Highlights und Wendepunkte (also die wichtigsten Lebensabschnitte) der gefeierten Diva“ (Wehdeking 2008, 262) und ihre im Roman amplifizierten Bedeutungszuweisungen sind bekannte Topoi der geläufigen Callas-Biografien. Nagy und der Roman entwerfen hier keine neuen Aspekte der Callas-Ikonisierung, allenfalls betonen sie anhand des vorletzten Fotos (die Callas als „zerstörte Frau“, B 168) den an anderen Stellen eher marginalisierten Niedergang, der (laut Nagy) zu einem mustergültigen Ikonisierungsschema gehört. Das lässt sich folgendermaßen lesen: Durch die spezifische narrative Einbettung der Callas-Biografie und der ausgewählten Fotos nimmt der Roman aktiv an einem schon bestehenden Ikonisierungsdiskurs über Maria Callas teil, und zwar eben nicht revisionistisch, sondern weitgehend *affirmativ* gegenüber geläufigen Versionen. Die Teufelsgestalt Nagys und die faustischen Prätexte stellen dabei die Kunst, hier die „machtvolle Schönheit des Gesangs“ (Jürgensen 2010, 55), als geradezu metaphysische Größe dar. Die Fantastik leistet, dass in der Erzählwelt erstens kein Gott oder Teufel als existent behauptet werden muss, dass zweitens aber auch die ‚Macht der Kunst‘ in einen Bereich ontologischer Unentscheidbarkeit verwiesen wird: die übernatürliche, metaphysisch aufgeladene Version der Ereignisse bleibt unwiderlegbar. Ähnliche Verfahren sind natürlich auch schon in der Klassischen Moderne zu finden, etwa bei einem zentralen Prätext des *Bagarozy* (und von *Melodien*), Thomas Manns *Doktor Faustus* (1947). Die Fantastik des Romans ist zwar

eine typische moderne Strategie zur Vermeidung Naiven Erzählens, ihre Funktion (wohl entgegen ihrer Wirkungsdisposition) entspricht hier aber nicht dem modernistisch-kritischen Impuls gegenüber dieser Art von Konstruktionen.

Zur kurzen Rekapitulation des in den Theoriekapiteln erläuterten poetologischen Verhältnisses biografischer Formen und Naiven Erzählens (vgl. Abschnitt 2.5): Der wissenschaftliche Konsens zur Biografik seit dem späten zwanzigsten Jahrhundert stellt sich folgendermaßen dar:

> Das in der Biographik gepflegte unreflektierte Nacherzählen einer Lebensgeschichte und ihres vermeintlichen Zusammenhangs konnte die Sozialhistoriker theoretisch und methodisch nicht überzeugen. Die traditionelle Ausgangsprämisse einer lebensgeschichtlichen Kontinuität hatte sich seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts epistemologisch als fragwürdiges Konstrukt erwiesen. (Bödeker 2003, 14)

Die faktuale Biografie erscheint so als „Gattung, die als methodisch restaurativ oder (schlimmer noch) theoretisch naiv eingestuft wird“ (Alt 2002, 23). Es herrscht hinsichtlich des Spannungsfelds der Biografik zwischen Faktualität und Fiktionalität außerdem spätestens seit den 1970er Jahren die Ansicht, dass

> die entscheidenden Anstöße zu einer neuen Konzeptualisierung der Biographie nicht aus der Geschichtswissenschaft kommen, sondern sich der [belletristischen, T. L.] Literatur verdanken [...]. Moderne Schriftsteller haben aus der „Krise des Romans“ ihre Konsequenzen gezogen. Sie haben sich der einfachen, linearen Erzähltechnik und der sich damit aufdrängenden teleologischen Struktur der Erzählung verweigert. Schriftsteller wie Hans Magnus Enzensberger oder Wolfgang Hildesheimer, um im deutschsprachigen Roman zu bleiben, haben innovative Biographien publiziert, deren Überlegungen in der Geschichtswissenschaft praktisch „ohne Resonanz“ geblieben sind. (Bödeker 2003, 43)

So weit der Gemeinplatz modernistischer Kritik an narrativer Konfiguration (vgl. Abschnitt 2.2.2) und deren literarische Dynamisierung durch Bloßlegung rhetorischer und erzählerischer Konstruktionsmechanismen:

> Die epistemologische Auseinandersetzung zeigt aber auch eindringlich, daß sich Aufgabe und Funktion des heutigen Biographen erweitert haben. Er muß nicht nur einen „Lebensweg“ nachzeichnen, sondern auch den dazugehörigen bewußten und unbewußten Inszenierungs- und Konstruktionscharakter analysieren. Anders formuliert: Der Biograph muß dem Phänomen der narrativen Selbstkonstitution der untersuchten Person Rechnung tragen. (Bödeker 2003, 35)

Wenn aber der Befund stimmt, der *Bagarozy* schreibe trotzdem aktiv und affirmativ an einer Ikonisierung der Callas mit, dann lautet vor dem Hintergrund (Nicht-) Naiven Erzählens das poetologische Problem anders: Wie ist unter Berücksichtigung der modernistischen Erzählskepsis eine Biografie erzählbar, die sich affirmativ zu den Mechanismen biografischer narrativer Konfiguration verhält? *Der große Bagarozy* löst dieses Problem, indem er im fiktionalen Modus vorführt, welche

Funktion solche Mythen der Medienkultur haben können: nämlich die Aufwertung unserer Alltagswelt durch ebensolche Konstruktionen. Dies wird im Folgenden erläutert.

Das Distinktionsmerkmal des Romans ist dann seine Selbstreflexivität, die Aufdeckung der Mechanismen, und zwar sowohl hinsichtlich seiner Fantastik als auch des Ikonisierungsprozesses. Der Umgang mit der Ikonisierung ist zwar selbstreflexiv-entlarvend, aber *affirmativ*. Die literarische Erzählung dieser Ikonisierung, wenn sie sich nicht den Vorwurf des Naiven Erzählens, der unreflektierten Mythen-Reproduktion gefallen lassen möchte, funktioniert am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts noch unter der selbstreflexiven Benennung ihrer Mechanismen. Das entspricht der modernistischen Kritik an biografischer, narrativer Konfiguration, ist hier allerdings mit dem Anspruch verbunden, dass die Entschleierung diese Ikonisierung *nicht* relativiert oder entwertet: Die Selbstreflexivität ist hier nicht (mehr nur) kritisch oder entlarvend gemeint. Damit kommen wir zu demjenigen Verfahren im *Bagarozy*, in dem durchaus eine nach-moderne Funktionalisierung von Fantastik zu sehen ist: Der Roman zeigt auf, was narrative Muster in unserer Lebenswelt produzieren können – zum Beispiel die Ikonisierung/Mythisierung eines Menschen –, und präsentiert sich gleichzeitig selbst als Beispiel für genau diese realweltliche Erzählfunktion. Die vorgeführte Fantastik ist dann das Mittel, welches darauf aufmerksam macht, dass es sich um eine Rezeptions*entscheidung* handelt, ob man die eine oder andere Version wählt, ob man im Roman wie in unserer Lebenswelt Maria Callas als normalen Menschen oder als mythische Ikone betrachten möchte. Dies lässt sich anhand einer Schlüsselszene des Romans anschaulich darstellen: Cora Dulz und Stanislaus Nagy nämlich vollziehen diesen bewussten Schritt in Richtung der narrativen Mythisierung ihrer Welt aktiv mit. Cora fordert Nagy gegen Ende des Romans auf, seine Geschichte zu Ende zu erzählen, damit sie „wahr wird" (B 162), wie sie betont (vgl. Jürgensen/Kindt 2010, 102 f.) Als Nagy einwilligt, überqueren sie gemeinsam die „Accettobrücke" (B 163). Diese Brücke ist nach Torquato Accetto benannt, dem Barock-Autor (1590/98–1640) und Verfasser der Schrift *Della dissimulazione onesta* (auf Deutsch erschienen als *Von der ehrenwerten Verhehlung,* auch als *Über die ehrenwerte Kunst der Verstellung*), was Krausser (2000, 23) in seinem Oktober-Tagebuch etwas freier mit „Lob der Lüge" überträgt.[36] Das Signal ist eindeutig: Mit dem Überschreiten dieser Brücke entscheidet sich Cora aus Lust an der Erzählung Nagys dafür, dass sie ‚wahr' werden muss. „Beide entscheiden sich für die Lüge, d. h. den Mythos, die Mythifikation der Dinge, ohne die das Leben nicht lebbar, weil zu öde wäre", wie Krausser (2000, 23) selbst kommentiert, natürlich ohne die obigen erzähltechnischen und poetologischen Funktionalisierungen mitzuliefern. Kraussers Hinweis dient hier

36 Wobei Krausser den Originaltitel nicht erwähnt: „In einem der letzten Kapitel wandern Nagy und die Psychiaterin über die Torquato-Accetto-Brücke (‚Das Lob der Lüge') hinein in Nagys Keller, das Archiv der Bilder" (Krausser 2000, 23).

auch nicht als ‚autoritativer' Beweis, die Interpretation ist, wie dargestellt, auch ohne seine Äußerungen plausibel. Vielmehr unterstreicht Kraussers interpretations- und rezeptionssteuernder Tagebuchhinweis, wie penibel der Roman auf diese Lesart hinkonstruiert ist und wie sehr der Autor den Text in dieser Hinsicht verstanden wissen möchte. Der Roman kann als Plädoyer für diese Art mythisierender Ikonenbildung gelesen werden – unter der Voraussetzung, dass man sich ihres Konstruktionsaktes bewusst ist. Er ist selbst ein Beispiel einer solchen Ikonisierung und ihrer poetologischen Profilierung, wobei mittels der ‚kalten Fötus'-Metapher durchaus kritisch dargestellt wird, dass die Ikonisierung auf Kosten der realen Person stattfindet. Eine Zusatzleistung der Fiktionalisierung besteht darin, dass diese weltbezogene Narrationsfunktion nicht einfach dargestellt und behauptet, sondern auch gleich vollzogen wird. Fantastik ist hier insofern poetologisch zu lesen: Der Text schreibt einen (faktisch schon existierenden) Callas-Mythos fort, räumt dessen Konstruiertheit ein, plädiert aber indirekt mittels der vorgeführten Fantastik *für* die reflektierte Konstruktion solcher Ikonen.

Zusammengefasst: Offensichtlich ist, dass sich *Der große Bagarozy* nicht in gleicher Weise kritisch mit der Konstruiertheit von Geschichte oder der Hinterfragung narrativer Konfiguration von Lebensläufen auseinandersetzt, wie dies *Melodien* (vgl. Abschnitt 3.1) oder auch die fiktionale Metabiografie *Eros* (vgl. Abschnitt 3.3) tun. Weder werden von den Figuren konstruktivistische Theorien über Historiografie und Biografie verhandelt, noch findet hier eine metabiografische Gattungskritik statt. Im Gegenteil: Die dargebotene Version des Callas-Lebens folgt, was ihre referenzialisierbaren Aspekte angeht, weitgehend geläufigen Darstellungen. Trotzdem ist die spezifische literarische Umsetzung der Callas-Biografie bemerkenswert, da sie nach wie vor etwas über die poetologischen Bedingungen von nicht-naivem, biografischem Erzählen verrät. Diesbezüglich bleibt festzuhalten, dass auch gemäß der dem *großen Bagarozy* zugrunde liegenden Poetologie ein Lebenslauf nicht einfach erzählt wird, ohne die (in diesem Fall auch betont massenmedial gewendeten) Konstruktionsmechanismen und -effekte biografischer narrativer Konfiguration kritisch zu thematisieren (u. a. durch die Erzählerfigur Nagy). Der auch hier auftretende nicht-naive, metabiografische Verweis auf das Bewusstsein solcher Mechanismen ist durchaus medienkritisch zu verstehen, aber nicht medienabwertend. Als literarisches Phänomen ist die Callas-Biografie im *Bagarozy* eben deshalb interessant, weil sie die Konstruktionsmechanismen einer spezifischen Biografie-Funktion (Ikonisierung) zwar vorführt und ausstellt – das könnte man noch durchaus mit der erkenntnisskeptischen Aufklärungsemphase der Moderne à la Kühn oder Hildesheimer (vgl. Abschnitt 2.5.4) erklären –, sie aber als verwendete Mittel mit zugehöriger Wirkung affirmiert und damit profiliert.

3.3 *Eros* (2006)

Bei Kraussers achtem Roman *Eros* (2006, im Folgenden zitiert mit der Sigle E) handelt es sich je nach Betrachtungsweise um eines seiner beliebtesten oder meistgeschmähten Werke. Der Roman wurde viel besprochen, sogar ins Englische übersetzt[37] (für Kraussers andere Werke gilt Letzteres bis jetzt nur für das Theaterstück *Lederfresse* und für den Roman *Der große Bagarozy*), er markierte Kraussers Wechsel vom Rowohlt- zum DuMont-Verlag und ist kommerziell einer seiner erfolgreichsten Romane.[38] Da es sich um einen der bekanntesten Romane Kraussers handelt, überrascht es nicht, dass er Gegenstand mehrerer literaturwissenschaftlicher Aufsätze war, auf die ich weiter unten zu sprechen komme.

Die Handlung von *Eros* dreht sich um den gealterten, todkranken Milliardär Alexander von Brücken, der einen namenlos bleibenden Schriftsteller auf sein Landgut einlädt, um diesem seine Lebensgeschichte zu erzählen. Diese soll der Schriftsteller nach Alexander von Brückens Tod als „Roman" (E 88), wie explizit verlangt wird, veröffentlichen. Inhaltlich wird Alexanders Lebensgeschichte von der obsessiven Liebe zu seiner Kindheitsbekanntschaft Sofie Kurtz bestimmt. Die Rahmenhandlung spielt in den frühen 2000ern, der autobiografische Bericht Alexanders setzt zeitlich als Binnenhandlung in den 1940ern ein und endet in den 1980er Jahren, kurz vor dem Mauerfall (der in der Binnenerzählung Alexanders nicht mehr vorkommt): Die beschriebenen biografischen Stationen, welche die beiden durchleben, betreffen beinahe ausnahmslos zeitgeschichtliche Schlüsselereignisse der BRD und DDR zwischen dem Weltkriegsende und dem Mauerfall. Wo die Zeitgeschichte keine Schlüsselereignisse hergibt, lässt der Text den intradiegetischen Erzähler Alexander großzügig vorspulen: „Die Jahre vergingen, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975. Um jedes einzeln aufzuzählen" (E 233). Alexander erlebt die gesellschaftlichen Umbrüche als politisch vollständig desinteressierter Wirtschaftswunder-Unternehmer im Hintergrund mit, während Sofie in den 1960er Jahren mit der Frauenrechts- und Studentenbewegung, danach mit dem Umfeld der zukünftigen *Bewegung 2. Juni* in Berührung kommt und sich schließlich politisch radikalisiert, nachdem Alexander und Sofie den Schah-Besuch 1967 aus unterschiedlichen Perspektiven miterlebt haben:

> Am deutlichsten werden die Möglichkeiten, die eine Fiktion bietet, die sich der Mittel der Erinnerungsliteratur bedient und auf reale Ereignisse referiert, bei der Schilderung der Ereignisse des 2. Juni 1967 sichtbar. Alexander von Brücken gehört zu denen, die zusammen mit dem Schah von

---

37 Krausser, Helmut: Eros. New York: Europa Editions 2008. Übers. v. Mike Mitchell.

38 Verkaufszahlen sind notorisch schwer in Erfahrung zu bringen. Der DuMont-Verlag hat mir in einer E-Mail vom 7. April 2016 bestätigt, dass es sich um das erfolgreichste der von Krausser bei DuMont erschienenen Bücher handle, auch der (derzeit nicht mehr auf der Webseite eingesetzte) „Verkaufstrend"-Balken auf www.buchkatalog.de (Zugriff am 8.4.2016) stand zehn Jahre nach Erscheinen des Romans auf vier von sechs möglichen Punkten. Er lag somit gleichauf mit *Melodien* und vor jedem anderen Buch von Krausser. Mir ist nichts darüber bekannt, wie besagte Webseite ihre Zahlen erstellt.

> Persien in der Deutschen Oper die Zauberflöte sehen sollen, Sofie ist unter den Demonstranten. Vorsorglich hat Alexander einige Leibwächter beauftragt, sich in Sofies Nähe aufzuhalten, sie gegebenenfalls zu schützen [...]. (Rehfeldt 2006, 207)

Als gesuchte Terroristin taucht die eigentlich pazifistische Sofie in den späten 1970ern unter falscher Identität in der DDR ab. Die erzählerische Entscheidung, zeitgeschichtliche Schlüsselereignisse als Hintergrundsetting dieser Handlung zu benutzen, wurde von der Literaturkritik eher negativ aufgenommen:

> Nun mag für einen Schriftsteller eine interessante Herausforderung darin liegen, das Piefige der Adenauer-Ära, die Aufbruchstimmung der Sixties, das Unversöhnliche der siebziger Jahre sowie die Agonie der späten DDR als Fundus zu gebrauchen. Doch leider kommt Krausser dabei über Klischees nicht hinaus. Nichts, aber auch gar nichts, was Professor Guido Knopp in einem ZDF-Special zur bundesrepublikanischen Geschichte zu sagen hätte, darf vergessen werden: der Schah-Besuch, Benno Ohnesorgs Tod, Stammheim. So werden historische Ereignisse und Daten pflichtschuldig aneinander gereiht, um das Altern der beiden Protagonisten zu beglaubigen, die ihrerseits völlig statisch bleiben. (Engelmann 2009)

Solche Urteile, dass es sich nur um reproduzierte Klischees der Zeitgeschichte handle (vgl. auch Süselbeck 2006), berücksichtigen die metabiografische Erzählanlage nicht zur Genüge: Ein Milliardär versucht sein eigenes Leben rückwirkend und beschönigend in Großzusammenhänge der BRD einzuweben. Ein weiteres Irritationsmoment bietet der Titel. Die darin angedeutete erotische Beziehung zwischen Alexander und Sofie ist keine: Als die beiden fünfzehn Jahre alt sind, lässt sich Sofie vom schwerreichen, schwer verliebten Alexander zwar während eines Bombenangriffs in den 1940er Jahren für fünfzig Mark küssen (vgl. E 35), lehnt aber jeden weiteren Umgang mit ihm ab. Tatsächlich dreht sich die Beziehung von Alexander und Sofie nicht um den Plot einer möglichen Liebe mit Rückschlägen, Missverständnissen und der anschließenden Überwindung von inneren und äußeren Hindernissen: Nach Alexanders zweitem erfolglosem Versuch, Sofie als ungefähr zwanzigjähriger, reicher Unternehmer-Erbe (vgl. E 195) für sich zu gewinnen, beschränkt sich ihre Beziehung darauf, dass Alexander Sofies Leben ohne deren Wissen auf Schritt und Tritt überwachen lässt – um bei allfälligen Notlagen als unsichtbare Hand zu wirken, etwa mit fingierten Lottogewinnen. Sofie lebt fast ihr ganzes Leben lang in einer Art privatem Überwachungsstaat. Um sie wird ein umfassendes Informationsnetzwerk errichtet, dem Alexanders Jugendfreund und Assistent Lukian Keferloher vorsteht. Dieser widmet einen Großteil seines Lebens der Aufgabe, in der Nähe von Sofie zu wohnen, ihr im Verlauf der Jahre ab und an wie zufällig zu begegnen, ihr unentdeckt zu helfen. Hauptsächlich aber ist er der zentrale Agent, der Sofie beschattet und Informationen über ihre jeweilige Lebenssituation an Alexander vermittelt. Er beginnt Ende der 1960er Jahre seinerseits ein Verhältnis mit Sofie, welches laut Alexander kurzzeitig ‚geduldet' wird und angeblich schnell im Sand verläuft (vgl. E 216–228). Um aber die Handlungsanalyse auf den Fokus der metabiografischen Elemente in *Eros* zu lenken, sei einiges zur Erzählstruktur des Romans gesagt.

Eros hat eine Rahmen- und eine Binnenhandlung: Der Ich-Erzähler erster Instanz ist der namenlos bleibende, fiktive Schriftsteller. Die Binnenhandlung besteht einerseits aus der autodiegetischen und -biografischen Lebenserzählung des Milliardärs Alexander von Brücken. Bei diesen Abschnitten handelt es sich diegetisch gesehen um Tonbandmitschnitte von Alexanders Lebenserzählung, sie sind durch Mündlichkeit, Anreden an den zuhörenden Autor, Überlagerungen von erzählendem und erlebendem Ich charakterisiert. Hinzu kommen einige Dokumente im ‚O-Ton', also Mitschnitte von Sofies Telefongesprächen oder aus ihrer von Alexander verwanzten Wohnung, Ausschnitte aus Sofies Tagebüchern, ihrer Stasi-Akte, Postkarten etc. *Eros* beinhaltet also auch typische Elemente eines ‚dokumentarischen' Montage-Romans. Die intradiegetische Lebenserzählung wird zudem regelmäßig von der Rahmenhandlung unterbrochen, etwa von Dialogen zwischen Alexander und der fiktiven Autorfigur, Präzisierungen Alexanders, Reflexionen des fiktiven Autors auf sein Schreiben oder Unterhaltungen mit dem Bediensteten Lukian. Andererseits gibt es weitere, nichtdiegetisch erzählte Abschnitte, die mit Innensicht, variabler Fokalisierung das Leben von Sofie nacherzählen. Bei diesen handelt es sich per Erzähllogik um von der fiktiven Autorfigur nachkonstruierte, literarisierte Abschnitte. Während man für die späteren Passagen dieser Art, in denen auch Alexander als Figur vorkommt, annehmen kann, dass sie auf Erzählungen Alexander von Brückens oder den Überwachungsprotokollen beruhen, gibt es zumindest am Anfang Szenen, die die Autorfigur schlicht erfunden haben muss (vgl. etwa E 88–91), da von den dort dargestellten Geschehnissen aus Sofies Leben weder Lukian Keferloher noch Alexander etwas wissen können.

3.3.1 *Eros* und Biografik

Wie aus der Einführung ersichtlich wurde, bietet *Eros* einerseits einen zeitgeschichtlichen Überblick der deutschen Nachkriegszeit anhand zweier außergewöhnlicher, fiktiver Lebensläufe. Während Alexander von Brücken als Großindustrieller die von Julijana Nadj herausgearbeiteten Selektionskriterien des ‚erfolgreichen, erinnerungswürdigen Lebens' für eine Biografie bestens erfüllt (vgl. Nadj 2006, 33 f.), bedient Sofie Kurtz einen anderen Typus und „kommt als Arbeitertochter und Kriegswaise den typischen ProtagonistInnen von Erinnerungsliteratur schon recht nahe" (Rehfeldt 2006, 206). Ihr Leben orientiert sich in der zweiten Romanhälfte an faktischen autobiografischen Berichten bzw. Lebensgeschichten von RAF-Mitgliedern wie Inge Viett oder Ulrike Meinhof, von Ersterer ist auch Sofies Deckname Inge Schulz abgeleitet (vgl. Preece 2012, 96). Zusätzlich wird im und durch den Roman die Biografie als Gattung metanarrativ thematisiert. Im Folgenden wird deshalb zunächst knapp die Gattung der *fiktionalen Metabiografie* für diese Art metanarrativer, metahistorischer und metafiktionaler Biografien anhand der Konzepte von Ansgar Nünning und Julijana Nadj vorgestellt. Nünning (2000) und in seiner Folge Nadj (2006) haben ihre Typologie verschiedener biografisch erzählender Texte anhand eines englischsprachigen Text-

korpus erstellt. Ihre Arbeiten zur ‚fiktionalen Metabiografie‘ sind im deutschsprachigen Raum zwar breit rezipiert, aber noch wenig angewandt worden, weil es sich dabei um eine eher im angelsächsischen Raum verbreitete Gattung handelt. *Eros* bildet im deutschsprachigen Raum eher eine Ausnahme.

3.3.1.1 Die fiktionale Metabiografie und ihre Funktionen

Nünning stellt im Anschluss an Zeller (1980), Schabert (1982) und andere eine „Renaissance“ biografischer Erzählformen seit den 1960er Jahren fest und räumt ebenfalls ein, dass es sich nicht einfach um eine Rückkehr alter Techniken handle:

> Allerdings ist unverkennbar, daß das wiedererwachte Interesse an der Geschichte und die Beliebtheit des Genres der fiktionalen Dichterbiographie weder auf Nostalgie beruhen, noch als Indiz für einen Rückfall in faktengläubigen Positivismus zu sehen sind. Vielmehr haben sich sowohl die vorherrschenden Auffassungen vom Nutzen und Nachteil der Historie als auch die Formen und Funktionen literarischer Lebensbeschreibungen so grundlegend gewandelt, daß man durchaus von einem Paradigmenwechsel in der Historiographie, der Biographik und der fiktionalen Biographie sprechen kann. (Nünning 2000, 16 f.)

Ausgehend von Nünnings Beiträgen zur „historiographischen Metafiktion“ (vgl. Nünning 1995 u. 2002) und seinem analog entwickelten Gattungsmodell der fiktionalen Metabiografie und deren Funktionspotenziale (vgl. Nünning 2000 und oben Abschnitt 2.5.4), arbeitete Julijana Nadj ein differenziertes Analysemodell aus. Nadjs Arbeit etabliert zunächst in Abgrenzung zur fiktionalen Metabiografie das Konzept der traditionellen, nicht-fiktionalen Biografie, welches sie als „Referenzfolie bzw. Abgrenzungsfolie“ (Nadj 2006, 32) benötigt, da in Romanen seit den 1970er Jahren häufig „die Auseinandersetzung mit Konventionen, Selektionskriterien und Rezeptionserwartungen der Gattung der nicht-fiktionalen Biographie zu beobachten“ (Nadj 2006, 2) sei. Dieser Befund ist auch eine Prämisse dieser Arbeit (zum Konzept der nicht-fiktionalen Biografie vgl. Abschnitt 2.5).

Nadj bestimmt als Funktionspotenziale der nicht-fiktionalen Biografie etwa „didaktisch-moralische und unterhaltende Funktionen“ (Nadj 2006, 37) und die Befriedigung eines menschlichen Grundbedürfnisses „nach Kohärenzbildung und Sinnstiftung“ (Nadj 2006, 37).[39] „Mit das wichtigste Ziel der traditionellen Biographie ist die retrospektive, kohärente Darstellung eines Lebens, welchem ein übergeordneter und durch die Verschriftlichung erst nachzuvollziehender Sinn verliehen

---

39 „Basierend auf der biographischen Zielsetzung der Kohärenzerzeugung und Sinnstiftung kann die nicht-fiktionale Biographie als geradezu paradigmatisches Beispiel für eine literarische Naturalisierungsstrategie beschrieben werden. Indem die Erfüllung von Darstellungskonventionen und Gattungsschemata als Garanten einer übergeordneten, ontologischen ‚Wahrheit‘ und Authentizität angesehen werden, erfüllt die nicht-fiktionale Biographie eine extra-literarische Funktion“ (Nadj 2006, 37 f.).

wird“ (Nadj 2006, 38) – wobei ‚Verschriftlichung‘ hier die Sache nicht trifft, genauer wäre: Emplotment, oder einfach Narrativierung. Diese Tatsache bewertet auch sie mit Rückgriff auf die oben in Abschnitt 2.2.2 anhand von Hayden White dargelegten Paradigmenwechsel des erkenntnistheoretischen Status der narrativen Konfiguriertheit von Historiografie als problematisch: „Die Verwendung narrativer Strukturen in der Geschichtswissenschaft zieht die Möglichkeit objektiver Darstellung und unparteiischen Wissens in Zweifel [...]“ (Nadj 2006, 25).

Demgegenüber sei ein zentrales Anliegen der fiktionalen Metabiografie, so Nadjs (und schon Nünnings) übergreifende These, die „epistemologische Naivität“ (Nadj 2006, 22, Fußnote 24) und die genannten potenziellen Ziele der traditionellen nicht-fiktionalen Biografie literarisch zur Diskussion zu stellen:

> Viele der innovativen Ausprägungen fiktionaler Dichterbiographien zeichnen sich dadurch aus, daß sie den Akzent von der Darstellung einer Lebensgeschichte auf die Metaebene der biographischen Rekonstruktion und Darstellung verlagern: Sie beleuchten die Möglichkeiten und Grenzen des Versuchs, das Leben einer historischen Person literarisch darzustellen. (Nünning 2000, 18 f.)

In Abgrenzung zur traditionellen Biografie bezeichnet Nadj fiktionale Metabiografien deshalb als Texte, die „sowohl mit den Darstellungsschemata und den Gattungskonventionen als auch mit den Rezeptionserwartungen, die an nicht-fiktionale Biographien gestellt werden“ (Nadj 2006, 39) spielen. Sie machen die oben mit Hayden White angesprochene „inhärente Problematik von ‚Bio-graphie‘ explizit“ (Nadj 2006, 40), und die „Thematisierung und Inszenierung eines epistemologischen Skeptizismus, der mit einer Abkehr vom positivistischen Ideal einer biographischen Wahrheit einhergeht“ (Nadj 2006, 40), ist für die fiktionale Metabiografie kennzeichnend. „Geht es der nicht-fiktionalen Biographie darum, Wissen über einen anderen Menschen und dessen Leben zu präsentieren, stellt die fiktionale Metabiographie dieses Wissen auf explizite oder implizite Art und Weise in Frage“ (Nadj 2006, 41). Zusammenfassend handelt es sich bei diesen Aussagen um eine Übertragung der von White geprägten Skepsis gegenüber narrativ konfigurierter Historiografie auf die Subgattung der Biografie (vgl. Abschnitte 2.2.2 und 2.5.4).

Sowohl Nünning als auch Nadj verbinden mit der Typologisierung der diversen innovativen Gattungsausprägungen biografischen Schreibens einen Funktionswandel von Biografik. Eine „zentrale Funktion fiktionaler Metabiographien bzw. biographischer Metafiktion besteht darin, die Paradoxien von ‚Bio-graphien‘ bloßzulegen“ (Nünning 2000, 29). Nadj differenziert diese Bestimmung aus: Sie identifiziert für die fiktionale Metabiografie mindestens sechs dominante Funktionen: eine *metanarrative Funktion*, eine *poetologische Funktion*, eine *intertextuelle Funktion*, eine *metahistorische Funktion*, eine *revisionistische Funktion* und die von Nünning geprägte ‚*kognitive Reflexionsfunktion*‘ (vgl. Nadj 2006, 163–165). Diese teilweise erläuterungsbedürftigen Kategorien werden im Folgenden dort präzisiert und zur Anwendung kommen, wo sie für die Textanalyse fruchtbar gemacht werden können.

3.3.1.2 *Eros* als fiktionale Metabiografie

In den bisher untersuchten Romanen Kraussers, also *Melodien* und *Der große Bagarozy*, handelten die biografischen Einschübe in den fiktionalen Kontexten jeweils von real existierenden Personen. Selbiges gilt für die weiter unten analysierten Werke über Giacomo Puccini. In *Eros* geht es um die Erzählung von fiktiven Lebensläufen, um Erzählung von Geschichte und um die Inszenierung ihrer narrativen Konfiguration. Angesichts der bisher behandelten Romane könnte man hier mit Oliver Jahraus (nicht polemisch) anführen, dass Krausser

> so viele Geschichten nicht erzählt, sondern nur einige wenige, die er immer wieder aus denselben Bausteinen zusammensetzt und deren Konfliktkern er in einem überschaubaren Rahmen modifiziert. Nicht, dass es ihm an Phantasie mangeln würde, denn die Zusammensetzung dieser Elemente erprobt immer wieder neue Varianten. (Jahraus 2009, 27)

Jahraus nennt vier Krausser'sche „Themenkomplexe": das „gespaltene Subjekt", die „Abweichung von der Norm, die Aberration" im sozialen, sexuellen und ästhetischen Bereich, „die Gewalt" und „das, was ich die andere Dimension, Sphäre oder Welt nennen würde, einen Bereich, der von der Realität der dargestellten Welt zwar erahnt, aber nicht beobachtet werden kann [...]" (Jahraus 2009, 27 f.). Auch wenn der Baustein-These von Jahraus zuzustimmen ist, so ist doch bemerkenswert, dass Kraussers geradezu kompulsive Beschäftigung mit der Metaisierung von Erzählformen, das Thema der konstruktivistischen narrativen Realitätskonstituierung, bei Jahraus nicht vorkommt: Beinahe jeder seiner längeren Erzähltexte macht den Erzählakt und seine Auswirkungen auf die jeweilige Erzählwelt der Figuren in irgendeiner Form zum Thema, sei es durch die Texte dominierende Metalepsen wie in *Thanatos*, *UC*, *Die letzten Hunde von Pompeii*, *Kartongeschichte* oder *Alles wird gut*, sei es durch im Roman von den Figuren verhandelte konstruktivistische Geschichtsmodelle wie in *Melodien*, durch unzuverlässige Erzählfiguren wie in *Der große Bagarozy* (und *Eros*) oder durch das Bestreben einer Figur, ihre Handlungen metafiktional nach Vorbildern aus der Weltliteratur auszurichten wie in *Fette Welt* (vgl. Lambrecht 2009, 52ff.) – um nur die offensichtlichsten Beispiele zu nennen.

Eros lässt sich mit den von Nadj zur Verfügung gestellten Mitteln als fiktionale Metabiografie lesen: eine Autorfigur erzählt sowohl eine Biografie (in diesem Fall sogar zwei Biografien, Alexanders und Sofies) als auch deren Entstehungsprozess. Der Entstehungsprozess des Biografie-Narrativs wird auf mehrfache Weise mitreflektiert. Alexander besteht wiederholt auf der Literarisierung und Fiktionalisierung seiner Lebensgeschichte: „Sie sollen einen *Roman* schreiben, nicht meine Biographie" (E 88). Gleichzeitig besteht er auf einer gewissen Treue zu seiner Lebenserzählung, was nahelegt, dass er formal zwar eine Literarisierung wünscht, inhaltlich aber auf der von ihm präsentierten Version besteht: „Wenn Sie wollen, können Sie im Roman noch ein wenig dramatisieren, aber nicht zuviel, ja?" (E 99). Die fiktive Autorfigur wird sich letztlich nicht an die Vorgabe halten, die fragmentarische Erzählung auf romanhafte

Weise kohärent zu machen, und legt in der Diegese denjenigen Text vor, den auch wir als Leserinnen und Leser in den Händen halten: Zwar gibt es Passagen literarisierter, auktorialer Fiktionalisierung – besonders bei der Schilderung von Sofies Leben, über das die Autorfigur weniger gesichertes Wissen hat –, der Großteil des Romans allerdings besteht aus direkten Transkripten der Tonbandmitschnitte von Alexanders Ich-Erzählung, aus dokumentarischem Material wie Aufnahmen von Telefonaten und Gesprächen in verwanzten Wohnungen oder auch Tagebuchausschnitten (von Sofie).

Im Roman wird gemäß den von der Gattung Biografie erwartbaren Funktionen und Leistungen über die Absichten Alexander von Brückens spekuliert: Der eingestellte Autor, den Alexander von Brücken über die Zwecke seiner Lebensnacherzählung im Unklaren lässt, nimmt schon am zweiten Tag an, dass sein Auftraggeber die rekonstruktive Kraft narrativer Konfiguration buchstäblich ‚kaufen' möchte, was er mit deutlichem Rückgriff auf die etymologisch fundierte Metapher eines Textes als kohärenzstiftendes Gewebe festhält:

> [...] wozu benötigte er noch *mich*? Nur um den Sätzen ein wenig Feinschliff zu geben? Nur, damit die Geschichte einen anderen Autor als ihn selbst besaß, einen Strohmann, sozusagen?
> Tags darauf, als von Brücken seine Geschichte fortsetzte, glaubte ich, zu begreifen.
> Er wollte durch mich fünf verlorene Jahre zurückbekommen. Aus den wenigen Fetzen und Fragmenten, die er aus jener verlorengegangener Zeit noch hervorzukratzen imstande war, sollte ich ihm einen Teppich knüpfen. (E 70)

Noch deutlicher wird Alexander von Brücken in einem späteren Gespräch: „Warum ich sie [Sofie] geliebt habe? Woher soll *ich* denn das wissen. Diese Frage wollte ich eigentlich *Ihnen* stellen" (E 125). In den Zitaten sind verschiedene biografische Funktionen angedacht. Der fiktive Autor vermutet zunächst, er diene nur als ausschmückender Ghostwriter oder als vermittelnder/verdeckender „Strohmann" für die Öffentlichkeit, bedenkt gleich darauf aber eine andere Möglichkeit: Der dem ersten Zitat unmittelbar folgende, mit „Chaos" (E 71) betitelte Abschnitt bietet ein wirres Sammelsurium an Erinnerungsbruchstücken, die das fragmentierte Bild eines kriegstraumatisierten Alexanders zeichnen, der die Jahre von 1945 bis 1950 als ‚schwachsinniger' Überlebender eines Flugzeugabsturzes zugebracht habe:

> Materialsammlung. Ich-Perspektive ist AvB nicht möglich. Einige oft wiederkehrende Träume. Abrufbar sind nur wenige eingebrannte Bilder, manche real, andere wohl Rückstände der Traumata. [...] Der alte Mann redet auf A. ein. Dieser versteht ihn nicht. [...] Erinnerung an gelb-rot-rosastichige Berge. Ein einziges Bild. Alpen im Morgenrot? Wann? Ein Lastwagen. A. mit heftiger Angst, da ihn das Innere des Lastwagens an den Flieger erinnert. [...] Danach lange keine Erinnerung. Behandlung laut Krankenakte mit mittelschweren Sedativen. (E 71–76)

Die Autorfigur nimmt an, die romanhafte Fiktionalisierung solle für Alexander die Funktion der „Kohärenzbildung und Sinnstiftung" (Nadj 2006, 37) der narrativen Konfiguration übernehmen (vgl. E 70). Fiktionsintern sollen die obigen, an die Erinnerungsliteratur von Holocaustüberlebenden gemahnenden Notizen zunächst zur

Authentifizierung von Alexanders Erzählung dienen, worauf Rehfeldt (2006, 205 f.) aufmerksam gemacht hat. Allerdings hält dieser Eindruck nicht lange vor. Der Autorfigur erscheinen mehrere Details aus diesem ‚Chaos' klischiert und kitschig, worauf er Alexander auch hinweist (vgl. E 87). Mit der kursiv abgesetzten, in diese Notizen eingestreuten Zwischenbemerkung „*Du Lügner hast mich all diese Arbeit machen lassen*..." (E 77), die der Autorfigur zugeordnet werden muss,[40] ist schon vorher auf beinahe paradoxe Weise gekennzeichnet, dass es sich um bearbeitete, nicht mehr authentische Notizfragmente handelt. Auf deren Funktion komme ich im nächsten Kapitel zu sprechen.

Auch Lukian Keferloher, Alexanders Jugendfreund, lebenslanger Assistent und Hauptkontakt zu Sofie Kurtz, übernimmt eine gattungskritische, metabiografische Funktion, indem er den geplanten Roman und seine Entstehung mit der Autorfigur bespricht. Alexander kündigt geheimnistuerisch an, dass Lukian das biografische Roman-Vorhaben nicht gutheiße, lässt allerdings offen, warum. Lukians Verhaltensweise gegenüber der Autorfigur scheint dies zunächst zu bestätigen; er verweigert anfänglich Zusatzinformationen und äußert sich kritisch zum Projekt. Die Autorfigur paraphrasiert Lukians Einwände, welcher meint:

> Wir beide, Alexander und ich [die Autorfigur], seien uns ja wesensverwandt. Im Grunde würde ich innerhalb meiner Romane dasselbe tun, was Alexander getan habe, ich auf dem Papier, er im Freiluftgehege des Lebens. Alle Menschen würden irgendwann zu Figuren und die Macht, die ich als Autor ausüben würde, sei vergleichbar mit jener Alexanders über die Wirklichkeit. (E 211)

Lukian macht hier explizit aufmerksam auf die Ähnlichkeiten der realitätskonstituierenden und -konstruierenden narrativen Konfiguration der Autorfigur und der Sofies Lebenswelt kontrollierenden Tätigkeiten Alexanders. Auch der Welttheater-Topos wird an mehreren Stellen aufgerufen (vgl. etwa E 224, E 314) und legt funktional gesehen eine Art Metafiktionsdunst über den Text. So darf auch die für die Handlung völlig unwesentlich bleibende Kneipe namens *Der verkaterte Stiefel* in diesem Zusammenhang als Anspielung auf Ludwig Tiecks metafiktionales und -theatrales Stück *Der gestiefelte Kater* gelesen werden (vgl. E 132). Allerdings ist Lukian Keferloher als Figur parteiisch angelegt: Er ist sichtbar benannt nach dem griechischsprachigen Satiriker Lukian von Samosata (geboren ca. im Jahr 120, gestorben wahrscheinlich zwischen 180 und 200), einem „antiken Lügenerzähler und Kritiker der Mächtigen [...]" (Martus 2010, 103), wie Martus in seinem Beitrag zu *Eros* anmerkt. Den historischen Lukian neben seiner gesellschaftskritischen Rolle aber als „Lügenerzähler" zu charakterisieren, führt gerade hinsichtlich der Funktion dieser Namensallusion gründlich in die Irre. Lukian von Samosata verfasste zwar *Wahre Geschichten*, eine Sammlung dezi-

40 Eine andere, meines Erachtens weniger plausible (da viel voraussetzungsreichere) Lesart ist, dass Lukian die Notizen im Auftrag Alexanders verfasst und diesen Satz als ‚Botschaft' eingestreut hat, die Alexander beim allfälligen Nachlesen dann übersehen hätte.

diert unwahrer, fiktionaler Erzählungen – er verband diese aber genau wie in seinem Text *Der Lügenfreund* explizit mit einer Kritik an zeitgenössischen Intellektuellen und Philosophen, die (im Gegensatz zu ihm selbst) lügen würden, ohne es zuzugeben (vgl. Lukian 1981, 301 f.). Der wichtigere Bezug scheint mir im Zusammenhang mit der metahistoriografischen Anlage von *Eros* allerdings der, dass Lukian von Samosata auch der Verfasser des Textes *Wie man Geschichte schreiben soll* (Lukian 1965) ist: eine spöttische Abhandlung über die Geschichtsschreibung seiner Zeitgenossen. In dieser macht er sich einerseits über die von ihm als alberne Mode wahrgenommene schiere Masse an zeitgenössischen Historiografen lustig, andererseits erstellt er eine Liste mit Fehlern und Verbesserungsvorschlägen zur Historiografie. Dabei attackiert er vor allem zwei Dinge: Erstens hätten Fiktives und poetisch-rhetorischer Sprachschmuck in der Geschichtsschreibung nichts verloren (vgl. Lukian 1965, 103–109), zweitens seien seine Zeitgenossen beim Schreiben nur auf den eigenen Vorteil bedacht und färbten geschichtliche Ereignisse wie Schlachten in patriotischer Verzerrung schön, um sich der damaligen Obrigkeit anzubiedern (vgl. Lukian 1965, 111–115). Lukian plädiert dafür, die Dinge unverblümt so zu erzählen, ‚wie sie waren' (vgl. Lukian 1965, 123–127). Er tritt also für Objektivität in Inhalt, nüchterne Zweckmäßigkeit im Stil und Unabhängigkeit von Auftraggebern ein – und damit für das exakte Gegenteil von Alexanders biografischem Romanprojekt. Man könnte anhand dieser Indizienfülle annehmen, der Name *Alexander von Brücken* beziehe sich (neben der auch im Text vorkommenden Anspielung auf Alexander den Großen, vgl. E 130) auch auf den historischen *Alexander von Abonuteichos*: Lukian stellte diesen im satirischen Text *Alexander oder der falsche Prophet* als legendären Scharlatan eines betrügerischen Orakelkultes dar.[41] Lukian Keferloher ist in *Eros* durch Name und Verhalten somit als ‚ideologische' Kontrastfigur des biografischen Romanprojektes seines Vorgesetzten codiert. Er setzt dem Fiktionalisierungsprojekt Alexanders eine radikale Haltung entgegen:

> Ich entgegnete [ihm, Lukian], die Verwandlung in ein Kunstwerk sei nun das Übelste nicht, was einem Leben widerfahren könne. Er schüttelte den Kopf. Kunstwerke seien Lügen. Vielleicht sollte die Geschichte besser Fragment bleiben, nur Fragmente bewahrten sich, im Wortsinn des Verbums, eine Option auf Wahrheit. (E 212)

Der Kapiteltitel des kurzen Gesprächs zwischen Autorfigur und Lukian lautet „Fraktale" (E 211). Angesichts von Lukians Kommentar kann dies als Hinweis verstanden werden, dass jeder erzählerische Teilausschnitt eines Lebens bzw. der Welt immer nur Fragment eines gleichartigen, größeren Fragments wäre. Ähnlich äußert sich Lukian schon früher: Es sei nicht machbar, das

41 Eine plausible Deutung des Nachnamens *von Brücken* bietet Preece, der Alexander unter anderem allegorisch für die Kontinuität – ‚Brücke' – der vor- und nachkriegszeitlichen ökonomischen und gesellschaftlichen Machtverhältnisse liest, vgl. Preece 2012, 97.

> Leben in seiner gesamten Komplexität abzubilden, keinem könne das je gelingen, das mache aber nichts […]. Darüber hinaus blieben immer Spekulationen, keine Geschichte habe je ein Ende, in ihren Fraktalen könne man endlos weitererzählen, vom Hundertsten ins Tausendste kommen. (E 175)

Dass die Autorfigur später bei der Kapiteltitelsetzung Lukians Wortwahl (‚Fraktale') aufnimmt, kann als im Text abgelegter, einsetzender Erkenntnis- oder Zugeständnisprozess der Autorfigur in Lukians Sinne gelesen werden. Der angestellte Autor reflektiert auch sonst häufig über literarische Entscheidungen hinsichtlich des Projekts, anfangs noch proleptisch und andeutungsweise: „Später allerdings verstand ich vieles besser. Und verzichtete darauf, dem Material mehr als unbedingt nötig hinzuzufügen" (E 88). Die hier aufscheinende Skepsis gegenüber narrativ konfigurierter Kohärenz wird am Schluss des Romans noch einmal ausdrücklich formuliert:

> Entgegen von Brückens ausdrücklichem Wunsch habe ich fast alles, was er mir auf Band sprach, im Wortlaut belassen. Die Art, wie er manches *nicht* beschrieb, oder zu beschreiben sich weigerte, schien mir mehr mitzuteilen, als es jede noch so ornamentreiche Erfindung vermocht hätte. (E 317)

Die Autorfigur realisiert mit *Eros* also eher das Biografie-Programm Lukians, und zwar des historischen wie des fiktiven:

> Der Lohnschreiber verweigert sich allerdings den konventionellen Mustern einer ‚romanhaften' Handlung. Er erkennt den besonderen Wert einer offenen Ausführung, die nicht auf den Eindruck einer abgeschlossenen Welt zielt, sondern in den markierten Lücken und Löchern der Erzählung das Geheimnis des Unaussprechlichen birgt. Immer wieder fügt Krausser Hinweise darauf ein, dass anders oder mehr erzählt werden könnte oder dass unbearbeitetes Material präsentiert wird. (Martus 2010, 94)

Dies zeigt an, dass die Autorfigur eine Entwicklung durchgemacht hat, die ihr die (für den Text natürlich poetologisch zu lesende) Aussage Lukians plausibel gemacht hat, gemäß welcher „Geschichte besser Fragment bleiben" solle, da diese sich angeblich eine „Option auf Wahrheit" (E 212) bewahrten. Die Leserschaft wird allerdings darüber im Unklaren gelassen, was genau den in der Diegese vollzogenen Wechsel vom fiktionalen, biografischen Roman, wie Alexander in ihm Sinn hat, zur fiktionalen Metabiografie, wie sie vorliegt, verursacht hat.

Auf der Handlungsebene lässt sich deshalb danach fragen, was die Autorfigur zu der vorliegenden Romanform bewog und inwiefern diese ästhetische Entscheidung auch für die Erzählstrategie des ‚identischen', *uns* vorliegenden Romans lesbar gemacht werden kann. Als Metabiografie lässt sich *Eros* auf einige Themenschwerpunkte dieser Gattung hin lesen:

> In biographischer Metafiktion verlagern sich die funktionalen Dominanzverhältnisse zugunsten didaktischer und kognitiver Aspekte, wobei die metabiographische Selbstreflexion im Vordergrund steht. Dabei ist unübersehbar, daß fiktionale Metabiographien besonders eng und dialogisch auf die Diskurse der Historiographie, Geschichtstheorie, (wissenschaftlichen) Biographik sowie historisch variablen Individualitäts-, Subjekt- und Persönlichkeitstheorien bezogen sind. In vielen biographischen Romanen und Dramen, die dem Typus der fiktionalen Metabiographie zuzuordnen sind, finden sich intertextuelle Echos auf die von Arthur Danto, Dominick LaCapra, Hayden White und anderen initiierten Debatten über das Objektivitätsideal des Historismus, das durch die Einsicht in die Subjektabhängigkeit, Theoriegebundenheit und Konstruktivität der Historiographie (und Biographie) ersetzt worden ist. (Nünning 2000, 30)

Bevor Alexander am Ende des Romans stirbt, macht er noch einmal auf dessen metahistoriografische, konstruktivistische Aspekte aufmerksam, indem er in einem letzten Brief an die Autorfigur mit Verweis auf das Theatrum mundi schreibt:

> Es gebe im Leben doch etliche ganz sonderbare Wendungen. Manchen Menschen sei es bestimmt, im Publikum zu sitzen, manche würden als Darsteller geboren, und es sei ihm bis heute nicht klar, was erstrebenswerter wäre. Am erstaunlichsten finde er den Umstand, daß niemand sicher sein könne, in welcher Funktion er letztlich in diesem großen Theater enden würde. Die Kunst habe es in der Hand, aus Platzanweisern Helden zu formen und umgekehrt. Das Leben sei nur ein Haufen Material, aus dem dies oder das entstehe und manchmal auch nichts. (E 314)

Hier zeigt sich noch einmal Alexanders Glaube an die Macht der Erzählliteratur, sein Glaube daran, die fiktionalisierte narrative Konfiguration könne auch unwesentliche historische Persönlichkeiten zu „Helden“ formen, und macht so das Anliegen seines geplanten biografischen Romanprojektes deutlich. In der vorletzten Szene des Romans reflektiert die Autorfigur darüber, dass ihrem Text noch „[e]twas fehlte. Irgendetwas“ (E 315), was auf einen empfundenen Mangel an *closure* des Erzählten schließen lässt. Diesen narrativen, ästhetischen Bedenken folgt prompt ein Epilog: An der Beerdigung Alexander von Brückens, an welcher „kaum ein Dutzend Menschen“ (E 315) teilnehmen, erscheint auch eine „alte gebrechliche Frau“ (E 316), deren Gesicht hinter einem Schleier versteckt ist. Sie wirft etwas in Alexanders Grab, das die Autorfigur nicht genau erkennen kann, „ein buntes Stück Papier vielleicht“ (E 316). Weder die Autorfigur noch die Leserschaft erfahren, wer diese Frau ist, die bei der Grabszene einen vertrauten Umgang mit Lukian zeigt – die Vermutung liegt nahe, es handle sich dabei um Sofie, obwohl sowohl Alexander wie auch Lukian Sofie angeblich Ende der 1980er Jahre aus den Augen verloren haben. Bei dem bunten Stück Papier handelt es sich dann möglicherweise um den „Zeitungsausschnitt […], mit der knallrotgefärbten Titelzeile: *Totgeglaubter Firmenerbe zurückgekehrt*“ (E 89), der 1950 Alexanders Rückkehr aus dem Exil verkündete und der Sofie von einer Freundin als Geschenk überreicht wurde. Dieser Lesart steht entgegen, dass diese Geschenkszene fiktionsintern von keiner Quelle gestützt ist, die Autorfigur hat sie erfunden. So gesehen wurde besagte Episode von dem ‚bunten Stück Papier‘ beim Begräbnis überhaupt erst nachträglich inspiriert (ohne dass der Schriftsteller darauf aufmerk-

sam macht) – um so die oben angesprochene fehlende *closure* herzustellen. Damit ist darauf aufmerksam gemacht, dass die Leserschaft (wenn sie es denn tut) hier genau diejenigen rekonstruierenden Prozesse nachvollzieht, die die Autorfigur beim Verfassen des Textes, und dem Füllen der Leerstellen, vorgenommen haben muss. Überdies erhält die Autorfigur in dem „Nachspiel" betitelten letzten Kapitel einen Brief von der Schwester Alexander von Brückens. Diese hat den fertigen Roman gelesen, welchen die Autorfigur Lukian übergab, und korrigiert einige Darstellungen Alexanders (vgl. E 317 f.). Alexander, so wird jetzt klar, hat gezielt Informationen und sogar mindestens eines der Dokumente, die er der Autorfigur als archivarisches Material zur Verfügung stellte, gefälscht. Obwohl Alexander schon vorher wegen seines Morphiumkonsums als unzuverlässiger Erzähler markiert wird (vgl. E 295 f.), entpuppt er sich hier als auch *bewusst* unzuverlässiger Erzähler. Der Schluss bleibt damit – wie schon in *Melodien* und *Der große Bagarozy* – unauflösbar zweideutig: Vielleicht ist die Frau am Grab Alexanders Schwester, die aus Südamerika anreiste, vielleicht auch eine andere Bekannte, über die wir und die Autorfigur schlicht nichts wissen – der bunte Zettel wäre dann irgendeiner. Oder es handelt sich um Alexanders geliebte Sofie, wodurch angedeutet wäre, dass sie weiterhin und ohne Alexanders Wissen Kontakt zu Lukian hatte. Auch hier wird die Leserschaft angeregt, eben jene fraktalhaften, potenziell unendlichen Erzählungen selbst zu imaginieren, von denen Lukian gesprochen hatte (s. o.), während auf einer narrativen Ebene gleichzeitig *closure*, also das nicht im fraktalen ‚Lebensmaterial' selbst vorhandene, sondern kognitive Gefühl der Abgeschlossenheit, hergestellt wird.

Ist Alexander erst einmal als unzuverlässiger Erzähler entlarvt, lassen sich retrospektiv sehr leicht Inkonsistenzen in seinem Erzählbericht entdecken. Zum Beispiel datiert Alexander das Ende der kurzen Beziehung zwischen Sophie und Lukian auf Anfang 1969 (vgl. E 228), obwohl wir einige Seiten zuvor (ebenfalls von Alexander) schon erfahren haben, dass die Beziehung bis mindestens 1970 noch bestanden hat (vgl. E 214 f.). Hinsichtlich des geplanten Emplotments von Alexanders Lebensgeschichte sind auch einige Gegendarstellungen seiner Schwester interessant: Demgemäß gab es nie einen Flugzeugabsturz, nach dem Alexander jahrelang ohne Gedächtnis in Heimen zugebracht haben will. Diese Episode wird gleich zweimal korrigiert: einmal von der Aussage der Autorfigur („*Du Lügner hast mich all diese Arbeit machen lassen…*", E 77), die zum Zeitpunkt ihrer Äußerung von der Leserschaft noch nicht eingeordnet werden kann, und einmal durch die Gegendarstellung von Alexanders Schwester auf der letzten Romanseite. Für den von Alexander verfolgten Zweck ist diese Erfindung konventionsbiografisch in mehrfacher Hinsicht vorteilhaft. Sie erklärt, wieso ein Millionenerbe fünf Jahre der Nachkriegszeit verschwunden war, und sie entledigt ihn durch den angeblichen Flugzeugabsturz seiner großindustriellen, belastend nazinahen Familie (vgl. E 317). An Gattungskonventionen gemessen, erfüllt die Erfindung auch poetologische Funktionen: Seine Rückkehr nach Deutschland und in die Zivilisation ist einerseits an das rührende Kaspar-Hauser-Erzählschema angelehnt und dient andererseits einer Selbststilisierung des Kriegsgewinnlers zum

-opfer, indem etwa die beschriebene Zeit im Heim an die Post-Holocaust-Kinderheime aus Binjamin Wilkomirskis (eigentlich: Bruno Dösseker) zuerst als authentisch geltenden, später als gefälscht entlarvten ‚Memoiren' *Bruchstücke* (1998, vgl. Preusser 2004) erinnert, übrigens auch stilistisch: „Die ersten Bilder tauchen auf, vereinzelt nur, als Auftakt quasi, Blitzlichtern gleich, ohne sicheren Zusammenhang, aber scharf und deutlich. Bilder nur, noch kaum begleitet von eigenem Denken" (Wilkomirski 1998, 8).[42] Daraus ergeben sich zwei Lesarten: Möglicherweise liegt hier eine direkte intertextuelle Anspielung auf Wilkomirski vor, die Alexanders Lebenserzählung endgültig als manipulativ und inauthentisch disqualifizieren würde – auf jeden Fall aber spielt der Text schon fiktionsintern mit der Gattung der Erinnerungsliteratur:

> Und als LiteraturwissenschaftlerIn stellt man sich die Frage, ob man diesen Text, in dem innerfiktional die Literarisierung des ihm zugrunde liegenden Materials verweigert wird, als Literarisierung eines Genres lesen könnte, das sich gerade durch seine Authentizität legitimiert: der Erinnerungsliteratur. (Rehfeldt 2006, 205 f.)

Angesichts der obigen Ausführungen und der funktionalen Einbindung der Erinnerungsnotizen scheint mir der Roman eher darauf hinzuweisen, dass die ‚Authentizität' der bruchstückhaften Erinnerungsliteratur hier ein stilistisch erzeugter Authentizitäts*effekt* ist, sie also unter Umständen genauso suggestiv sein kann wie kohärenzstiftende narrative Konfiguration.

Hinzu kommt die anrührend-kitschige Wiedererweckungsszene durch Sofies Namen, der ihn aus seiner Katatonie geholt haben soll (vgl. E 79) und so die Liebe zu und Suche nach Sofie zum übergeordneten Prinzip seines Lebens erhebt. Eine andere Gegendarstellung betrifft die Firmenübernahme des jungen Alexanders, die dieser als Eroberungskampf (vgl. E 106) gegen den älteren Geschäftsführer stilisiert, während dieser in der Berichtigung seiner Schwester Constanze „nie gewaltsamen Widerstand" (E 318) geleistet habe. Alexander versucht also mit diesen abgewandelten Episoden gezielt biografische Schemata zu aktivieren, um sein Leben mit der „Verwendung kulturell verfügbarer, d. h. konventionalisierter *plots*" (Nadj 2006, 86) als eine Mischung aus Kaspar-Hauser-Narrativ, Weltkriegsopfer und der Geschichte eines durchsetzungsfähigen Eroberers zu gestalten.

Mithilfe von Nadjs oben aufgeführtem Katalog metabiografischen Funktionspotenzials lassen sich die analysierten metabiografischen Elemente in *Eros* auf ihre narrativen Funktionen hin befragen:

> Fiktionale Metabiographien halten der Gattung der nicht-fiktionalen Biographie insofern einen kritischen Spiegel vor, als sie die mit deren Gattungskonventionen einhergehenden Funktionspotentiale einer kritischen Reflexion unterziehen. (Nadj 2006, 333)

---

42 Zur Erinnerung noch einmal der Anfang der schon oben zitierten, ebenfalls von Alexander gefälschten Notizen: „Abrufbar sind nur wenige eingebrannte Bilder, manche real, andere wohl Rückstände der Traumata" (E 71).

Hinsichtlich der biografischen Gattungskritik scheinen mir gemäß obigen Ausführungen die metanarrative, die metahistorische, die poetologische Funktion wie auch die ‚kognitive Reflexionsfunktion' zentral. Im Folgenden werde ich die obige Analyse gemäß dieser Funktionen fazithaft zusammenfassen.

Die „konstitutive Rolle des *Erzählens* als Mittel der Kohärenzerzeugung und Sinnstiftung in Biographien" (Nadj 2006, 163), auf welche die *metanarrative Funktion* aufmerksam macht, wird in *Eros* durch die ständigen Reflexionen auf den entstehenden Biografie-Roman und die in der Diegese stattfindenden Entscheidungen für ein halb dokumentarisches, halb fiktionalisierendes Verfahren demonstriert und konterkariert. Die Autorfigur wird wegen der Inkonsistenzen in Alexanders Bericht und ihrer eigenen Beobachtungen (etwa an Alexanders Beerdigung) misstrauisch und konstruiert diesen Erkenntnisprozess in der Textform für die Leserschaft nachvollziehbar nach, ohne eine definitive Lösung anbieten zu können – und zu wollen. Die eng verwandte *metahistorische Funktion* beschäftigt sich „mit Fragen danach, auf welche Weise Vergangenheit wahrnehmbar, erfahrbar und vor allem reproduzierbar bzw. re-präsentierbar ist. Dies wird auch in der Thematisierung von Gedächtnis- und Erinnerungsleistungen reflektiert" (Nadj 2006, 164). Dieser Aspekt kommt in *Eros* zum Tragen, indem gezeigt wird, wie Dokumente durch Modifikation, Fingierung, Selektion und Zurückhaltung für gewisse *plots* manipuliert werden können oder wie kulturell konventionalisierte Erzählschemata (Opfer-Erinnerungsliteratur, Eroberer-Gestus Alexanders des Großen, Kaspar Hauser) für die biografische Erzählung eingesetzt werden. Die gattungskritische *poetologische Funktion*, die „ein Bewusstsein für die Gattungskonventionen, für die Schemata und Bauformen der nicht-fiktionalen Biographie" (Nadj 2006, 164) schafft, stößt in der Diegese von *Eros* sozusagen den Erkenntnisprozess der Autorfigur an – der Zweck der Erzählung Alexanders wird von der Autorfigur ja zunächst auf die typischen Funktionen der nicht-fiktionalen Biografie hin befragt. Die Erkenntnis, dass Alexander nicht nur unzuverlässig erzählt, sondern auch versucht, seiner Liebe zu Sofie mittels bestimmter biografischer Erzählschemata eine Bedeutung, Sinn und Kohärenz, zu verleihen, führt zur Entscheidung für den metabiografischen Gegenentwurf. Die zuerst von Nünning entwickelte ‚*kognitive Reflexionsfunktion*' umschreibt Nadj folgendermaßen:

> Mittels der Auseinandersetzung mit biographischen Gattungskonventionen fungieren Metabiographien […] als Ort der Reflexion über die komplexen Zusammenhänge von narrativen Strukturen, Lebensbeschreibung und Fragen nach der Grenze von Fakt und Fiktion. Indem sie nicht nur den Konstruktcharakter ihrer Darstellung betonen, sondern auch, als metafiktionale Texte – [sic] ihre Fiktionalität bewusst machen, verweigern metabiographische Romane eine problemlose Aneignung von Geschichte und Lebensgeschichten. (Nadj 2006, 165)

Dies ist die weitgreifendste Funktion metabiografischer Gattungskritik, insofern sie auch die epistemologische Dimension der konstruktivistisch orientierten Diskussionen um Historiografie beinhaltet. Nimmt man die beobachteten metabiografischen Elemente in *Eros* zusammen, scheint die diegetische Autorfigur unter anderem genau

den von Nadj beschriebenen Zweck zu verfolgen, die Leserschaft ‚didaktisch' an eine solche Reflexion heranzuführen, inwiefern narrative Konfiguration zur Realitätskonstituierung beiträgt.

Eros ruft also mehrere Funktionspotenziale der fiktionalen Metabiografie ab: Die Machart des Romans weist auf die poetologische und epistemologische Gattungskritik der Metabiografie an der nicht-fiktionalen Biografie hin. Sie tut dies unter Wahrung eines Spannungsdispositivs: Metabiografische Reflexionen und Erwägungen werden zunächst nur proleptisch und andeutungsweise eingestreut, Informationen von der Autorfigur nur nach und nach verteilt. Hinsichtlich der faktisch historischen Ereignisse ist der Text eher konservativ, verfährt lehrbuchhaft, nicht revisionistisch (vgl. Engelmann 2009; Martus 2010, 98 u. Preece 2012, 97). Hinsichtlich der metahistorischen, -biografischen und kognitiven – also der *gattungskritischen* – Reflexionsfunktionen jedoch ist der Text in Nünnings Sinne ‚didaktisch' (vgl. Nünning 2000, 30) angelegt: Die Leserschaft kann sich zwar entscheiden, das Geheimnis der verschleierten Frau am Grabe als solches bestehen zu lassen. Man wird (wie oben gezeigt) für eine Rekonstruktion von Alexanders unzuverlässigem Erzählen allerdings mit einem hintersinnigen Subplot belohnt (dem potenziellen – romantischen? – Kontakt zwischen Lukian und Sofie ohne Alexanders Wissen), der aus dem Text anders nicht zu ersehen ist und den, bei noch genauerer Betrachtung, die Autorfigur aufgrund von Details (wie dem bunten Zettel) vielleicht rückwirkend erdacht hat.

3.3.2 *Eros* und Naives Erzählen

Wie lässt sich *Eros* vor dem Hintergrund des (Nicht-)Naiven Erzählens einordnen? Offensichtlich ist, dass sich auch *Eros* mit dem Verhältnis von narrativer Konfiguration und historischen Begebenheiten kritisch auseinandersetzt. Ebenso wie in *Melodien* oder *Der große Bagarozy* ist ein zentrales Thema des Romans, inwiefern das Emplotment von Lebensläufen Sinn stiftet, oder eher: Bedeutung reguliert, inwiefern diese Regulierung machbar oder aber problematisch ist, wo deren Grenzen – aber eben auch die möglichen Reize der *unumgänglichen* Narrativierung – liegen. Wie oben schon angemerkt, erklärt die Autorfigur nie explizit, weswegen sie sich fiktionsintern für eine gattungskritisch disponierte Darstellung von Alexanders Leben entscheidet. Daher kann man dies als Angebot auffassen, einen entsprechenden Rekonstruktionsprozess selbst vorzunehmen. Die Autorfigur entscheidet sich für die von Lukian vorgeschlagene ‚fraktale' Erzählweise: Gemäß Lukians Verständnis sind Biografien ‚wahrer' oder zumindest wahrhaftiger, wenn in ihnen das Material einerseits so lückenhaft und widersprüchlich präsentiert wird, wie es die Autorfigur vorfindet, andererseits aber doch so stark bearbeitet ist, dass die Ungereimtheiten eigene Rekonstruktionsprozesse der Leserschaft zumindest ermöglichen (statt einfach synthesestörend zu behindern). Bei *Eros* haben wir es zwar einerseits mit der bekannten Gattungskritik der nicht-fiktionalen Biografie zu tun, aber andererseits mit einem positiv gewendeten Gegenvorschlag. Der Roman

bleibt nicht bei der standardisierten, modernistischen Gattungskritik (deren eigentliches Thema letztlich immer historische Erkenntnis ist), sondern präsentiert sich selbst als mögliche Normalform einer nicht-naiven biografischen Erzählung.

Das Nicht-Naive Erzählverfahren in *Eros* ist eine weitere Variation theorieinformierten, postmodernen Schreibens, das sich mit den Konstruktionsmechanismen und -konsequenzen (auto-)biografischen Erzählens auseinandersetzt. Allerdings lassen sich in der Rezeption und der Bewertung dieses Erzählverfahrens bei *Eros* interessante Phänomene feststellen: Der Roman wurde trotz seines Erfolgs beim Publikum von der Kritik oft als literarisch eher misslungen aufgefasst: Krausser habe versucht, nach der Jahrtausendwende den „großen deutschen Roman" über das zwanzigste Jahrhundert zu schreiben, einen „Zeitroman, der uns alles erklärt" (vgl. Reents 2006). Herausgekommen sei dabei nur eine „abgemagerte Geschichte der Bundesrepublik", wie Martus eine eigene Rezension zitiert (2010, 98; er bezeichnet seine eigene Formulierung im Fußnotenteil als ‚unglücklich', vgl. 2010, 106). Die teilweise oben schon anzitierten Kritikpunkte des Feuilletons lassen sich in dem Dictum zusammenfassen, die „politische Geschichte nutzte Krausser lediglich als Dekor für die Liebesgeschichte von Alexander und Sofie" (Martus 2010, 98). *Lediglich als Dekor* – obwohl Martus diesen Sachverhalt betont wertfrei darstellt, trifft diese Formel den Kern der Vorwürfe (für eine kommentierte Übersicht einiger Kritiken vgl. Martus 2010, 98–101). Ob diese Kritik zutrifft oder nicht, sei hier dahingestellt. Jedenfalls zeigen die aufgeworfenen Punkte, dass weder den verschiedenen im Roman angedeuteten Varianten des Eros als überwältigende, lebensbestimmende Kraft (der Liebe, der Macht, des Erzählens) noch der metahistorischen Skepsis gegenüber narrativer Geschichtskonstruktion als Themen besondere Aufmerksamkeit zuteilwurde und dass die metabiografische Form den Eindruck, Krausser buchstabiere Zeitgeschichte angeblich nur klischeehaft nach, offenbar nicht umlenken kann. Zumindest Letzteres liegt wohl unter anderem daran, dass *Eros* nicht revisionistisch verfährt: Auf die deutsche Zeitgeschichte werden keine kontroversen Perspektiven entwickelt, auch die Verknüpfung von ‚kleiner' mit ‚großer' Geschichte (wie in Kraussers Folgewerk *Die kleinen Gärten des Maestro Puccini* von 2008 und seinem historischen Roman *Nicht ganz schlechte Menschen,* 2012) bleibt in *Eros* marginal. Das eigentliche Projekt des Romans ist nicht eine durch den Titel suggerierte Liebesgeschichte, sondern einerseits die Erzählung über die Selbstbestimmung des eigenen (und in Alexanders Fall: auch eines fremden) Lebens und andererseits, daraus folgend, eine weitere Reflexion über das Verhältnis von Macht und Erzählkunst, von Menschenleben und ihrer Nacherzählung, von Wirklichkeit und konstruktivistischer Geschichtsschreibung. Darüber besteht in der Forschung auch weitgehend Einigkeit. Schwierigkeiten entstehen, wenn es darum geht, diesen (metaisierenden) Themenschwerpunkt in Bezug auf eine ‚erotische' Liebesgeschichte auf der einen und die jüngere deutsche Zeitgeschichte auf der anderen Seite fruchtbar zu machen. Jedenfalls gibt sich auch die Forschung große Mühe, eine gewisse Unzufriedenheit zu erklären.

Eine Kritik literaturwissenschaftlicher Prägung stellt etwa fest, dass der vorliegende Text wegen der metabiografischen Elemente zwar kein „mitreißendes lite-

rarisches Erzeugnis“ sei, deutet dies aber nicht als „Versagen des realen Autors“, sondern als „Kunstgriff des schreibenden Ich-Erzählers“ und überlässt es es der realen Leserschaft, ob sie eine empfundene fehlende „einfühlende Annäherung“ des realen Romans an die Figuren mit dem Vorführen und Aufdecken der „Künstlichkeit einer solchen abgerundeten Lebensgeschichte“ (Reitzenstein 2009, 24) entschuldigen möchte. Dabei handelt es sich um das klassisch modernistische Argument, ein Text könne zugunsten von nicht-naiver Entautomatisierung so etwas wie eine immersive Einfühlung nicht zulassen (dass diese Effekte einander ausschließen, ist dabei die hinterfragbare Prämisse der modernistischen Position).

Martus versucht eine ähnlich motivierte Deutung, nämlich die in der Textkonstruktion angelegten Unsicherheiten und Lücken nicht einfach als eine immersive Lektüre verhinderndes „(Anti-)Stilmittel“ (Reitzenstein 2009, 24) zu qualifizieren, sondern das dadurch entstehende Spannungsdispositiv poetologisch zu lesen:

> Die eigentümliche Unzufriedenheit, die „Eros“ hinterlässt, wenn man sich als Leser die Suggestion ‚vollständiger‘ Information und einer ‚fertigen‘ Geschichte wünscht, spiegelt sich in der handlungsmotivierenden Unsicherheit der Figuren, nicht zuletzt in der erotomanen Psyche Alexander von Brückens. [...]
> Wie der Eros stiftet auch diese Art des Erzählens eine Form der Zuneigung, die von Latenzen, Abwesenheiten und Leerstellen geprägt wird. (Martus 2010, 105)

Die „Abwesenheiten und Leerstellen“ machten demnach genau den Reiz einer biografischen Erzählung aus – diese Deutung ist insofern sehr viel überzeugender, als sie von dem oben dargelegten Entwicklungsprozess, den die Autorfigur (und potenziell mit ihr die Leserschaft) hinsichtlich des Projekts durchmacht, von der Gestaltung des Romans selbst suggeriert wird.

Auch Oliver Jahraus führt an, man könne (von ihm so genannte, nicht weiter erläuterte) „Eros-Geschichten [...] so oder so erzählen, lang oder kurz, und wenn man schon die Möglichkeit hat, so kann man Geschichten zwar ausschmücken, muss es aber nicht [...]“ (Jahraus 2009, 39). Aus dieser nüchtern festgestellten Kontingenz narrativer Selektion und Konfiguration lässt sich seiner Meinung nach „die deutlich spürbare Dehydrierung dieser Geschichte verstehen, die von der Bestimmung eines Menschen durch den Eros (E 314) erzählt. Dafür tritt aber etwas anderes in den Fokus, nämlich die Erzählkonstruktion“ (Jahraus 2009, 39). Zusammengefasst fällt sofort auf, dass auch im literaturwissenschaftlichen Diskurs nach Deutungen gesucht wird, die ein gewisses literaturkritisches und poetologisches Unbehagen gegenüber der Textmachart erklären sollen. Die von Jahraus festgestellte ‚Dehydrierung‘ ist dabei vielleicht die schlagendste Metapher. Das metabiografische Erzählverfahren ist zum Erscheinungszeitpunkt des Romans unter *poetologischer* Perspektive als zentrales Thema zu ‚trocken‘: Epistemologische, metabiografische Gattungskritik fällt weder im literaturkritischen noch im literaturwissenschaftlichen Diskurs weiterhin als (epistemisch didaktischer) Mehrwert ins Auge, die entautomatisierende Funktion dieses Nicht-Naiven Erzählens wird nicht mehr als erhebliches Thema wahrgenommen. Wohl auch deshalb liest Erik

Schilling *Eros* vor dem Hintergrund der literaturgeschichtlichen These einer „Trendwende“ (Schilling 2013, 177): Um die Jahrtausendwende herum werde die Postmoderne von einer in ihren Kernproblemen andersartigen Gegenwartsliteratur abgelöst, die zum Beispiel wieder eine narrative Rekonstituierung des in Moderne und Postmoderne prekär gewordenen Subjekts erlaube (vgl. dazu auch oben Abschnitt 2.4):

> Eine bemerkenswerte Reihe von Texten konzentriert sich nicht länger auf das postmoderne „Spiel der Zeichen gegen Geschichte“ [Geppert 2009, 353], sondern rückt Protagonisten ins Zentrum, die über eine Hinwendung zur Geschichte ihre Identität rekonstruieren oder überhaupt erst erschaffen […]. (Schilling 2013, 178)

Immer mitgemeint ist, dass diese Rekonstruktion des Subjekts *nicht-naiv* stattfinde. *Eros* sei ein Paradefall dieses Phänomens:

> Dennoch ist auch für *Eros* kein ‚Rückfall‘ in Erzählmuster vor der Postmoderne zu konstatieren. Der Konstruktcharakter von Geschichte […] wird auch bei Krausser nicht geleugnet, im Gegenteil: Indem der anonyme Schriftsteller gerade keinen illusionistischen Roman über das Leben von Brückens schreibt, sondern die biographischen Elemente und Aufzeichnungen fragmentarisch präsentiert, verzichtet der Roman auf die verbindende und ordnende Instanz eines Erzählers. Damit scheitert von Brücken zwar mit dem Versuch, mittels der Fiktionalisierung der Vergangenheit Macht über die Zukunft zu gewinnen. Doch auf der subjektiven Ebene, die im Zentrum des poetologischen Konzepts deutschsprachiger Romane der Gegenwart steht, hat er sein Ziel einer erfüllten Identität erreicht: Nachdem er seinen Bericht beendet hat, kann er in Frieden sterben. (Schilling 2013, 183)

So gelesen ergibt sich ein „Zwiespalt zwischen subjektiv erfülltem und objektiv zweifelhaftem Umgang mit der Historie“, der dahingehend aufgelöst werde, dass „im vollen Bewusstsein der Begrenztheit der subjektiven Perspektive diese als sinnvoll“ (Schilling 2013, 183) dargestellt werde. Schilling kommt zum Schluss, dass Krausser sein oft bearbeitetes Thema, nämlich die „Problematisierung des Verhältnisses von Historie und Fiktion“ (Schilling 2013, 183), trotz der von der übrigen Kritik oft hervorgehobenen narrativen Konstruiertheit des Romans zugunsten einer „‚Lust am Erzählen‘“ (Schilling 2013, 184) zurückstelle. Diese Wendung ist eindeutig der Diskussion um die postmoderne Wiederkehr des Erzählens entnommen (vgl. Hage 1999, 244), in welche traditionellerweise auch *Melodien* eingeordnet wird (vgl. Abschnitt 2.3). Schillings Verwendung suggeriert wiederum, dass eine solche Fabulier- oder Erzähllust erst letztens und in *Abgrenzung* zur Postmoderne wieder prävalent sei, und dass Krausser – von Anfang an den ‚neuen Erzählern‘ zugeschlagen (vgl. Weidermann 2006, 261) – offenbar erst mit seinem achten Roman ‚lustvoll erzähle‘.[43] In *Eros* werde

43 Meines Erachtens besetzt die häufige Formulierung der ‚Lust am Erzählen‘ im poetologischen Diskurs eine strukturanaloge, aber sozusagen ins Positive gespiegelte Position wie die des Naiven Erzählens.

zwar durch die nicht-naive metabiografische Gesamtanlage demonstriert, dass die Annahme ‚objektiver' Geschichtsschreibung nach wie vor problematisch sei, dass aber auch mit diesem Wissen die narrative Konfiguration einer Biografie für das Individuum auf der Ebene der Selbstvergewisserung unabdingbar und sinnvoll bleibe. Diese Deutung geht überein mit der bei Schilling vertretenen, oben zitierten Grundthese, allerdings geraten vor ihrem Hintergrund die vom metabiografischen Verfahren produzierten Destabilisierungen und Ungereimtheiten hinsichtlich Alexanders aufs Band gesprochener Autobiografie – und die implizite Wertung seines Verhaltens – völlig aus dem Blick. Schon die Lesart, dass Alexander von Brücken ‚in Frieden' sterbe, scheint bei genauer Betrachtung der betreffenden Textstelle theoretisch induziert. Von Brücken beschließt seine Erzählung folgendermaßen:

> Ich kehrte zurück ins Eulennest und wartete darauf, daß Sofie sich melden würde, ich wartete und wartete. Aber sie scheint es gut ohne mich geschafft zu haben. [...] Wovon sie lebt, wenn sie denn noch lebt, weiß ich nicht. Es geht mich auch nichts an. Ja. Das war's. Haben Sie auf ein Happy End gehofft?
>
> „Das ist doch ein Happy End."
> „Ja? Vermutlich. Vermutlich haben Sie Recht."
> Von Brücken wirkte erschöpft. Er bettete seinen Kopf auf das Kissen, schloß die Augen, es dauerte eine Weile, bis ich mich aufraffte, nach dem Arzt zu klingeln. (E 313)

Die Szene macht klar, dass Alexander von Brücken den antiklimaktischen Schluss seiner Bemühungen nicht befriedigend findet, sie bietet keine narrative (und in diesem Fall auch keine emotionale) *closure*. Es handelt sich zwar um die letzte Szene, in der die Autorfigur ihren schwerkranken Auftraggeber spricht, aber noch nicht um dessen Tod. Im nächsten Abschnitt lässt Alexander von Brücken der Autorfigur durch Lukian ausrichten, er habe nichts Weiteres zu erzählen. Das ‚Happy End', das die Autorfigur von Brücken erst antragen muss, ist vielleicht eines, allerdings nicht für Alexander von Brücken – höchstens für Sofie Kurtz, die endlich seinem Zugriff entkommt. Erst in einem späteren Brief, der letzten Wortmeldung Alexander von Brückens, reklamiert er Zufriedenheit, die er durch das Erzählen seiner Geschichte, dank seines (bezahlten!) Zuhörers, erreicht habe:

> Aber er sei zufrieden, wiewohl er sich manches vorzuwerfen habe. Sein Leben habe der Eros bestimmt, das sei eine komplexe, vielschichtige Kraft, unter der man am Ende zerrieben werde, immer jedoch mit dem Gefühl, nicht ganz allein und unwichtig zu sein. Es würde ihn sehr freuen, daß ich ihm zugehört hätte. (E 314)

Sogar wenn man annimmt, dass Alexander durch dieses selbst gewählte Emplotment als tragischer Held vollkommenen Seelenfrieden erreicht, lässt sich dies vor der Gesamtanlage des Romans nicht ungebrochen als Affirmation erfolgreicher subjektiver Selbstnarration deuten: Alexanders später von seiner Cousine berichtigte und der Leserschaft hinsichtlich Alexanders und des Schriftstellers Informationsstand

als unzuverlässig, lückenhaft, unterinformiert dargebotene biografische Erzählung lässt sich auch als „Lebenslüge"[44] verstehen. Auch die Tatsache, dass Alexanders Absicht, diverse Lebensläufe und -erzählungen in seinem Sinn steuern zu wollen, als obsessive, ihn kontrollierende Tätigkeit mit teilweise monströsen und totalitären Zügen markiert wird, setzt eine Deutung der subjektiven Selbsterzählung als „sinnvoll" deutlichen Zweifeln aus. Auf der fiktionsexternen Ebene ist das Unterfangen des durch viele Gestaltungsmittel dämonisierten Alexanders nicht ausschließlich positiv konnotiert.

Denn, wie im Folgenden eher exkurshaft angefügt wird, ist Alexander von Brücken noch von weiteren intertextuellen Elementen markiert, die für die Bewertung der diversen biografischen Modelle eine Rolle spielen.[45] Für die Einführung der Figur Alexanders als unheimlichen, exzentrischen Milliardär werden eine ganze Reihe Prätexte aufgerufen, die bestimmte Aspekte seines Charakters ankündigen und hervorheben. Die Reise des fiktiven Autors in das abgelegene Schloss des Adligen erinnert (unter anderem) stark an den Beginn von Bram Stokers Roman *Dracula* (1897; vgl. Reitzenstein 2009, 17): In beiden Texten wird die schriftliche, mit einem Auftrag verbundene Einladung des Gastgebers auf den ersten Seiten zitiert, von Brückens Behausung erweist sich als auf die *Gothic literature* anspielendes „Herrenhaus neogotischen Stils" (E 8), und die intertextuelle Verknüpfung reicht bis zu wörtlichen Übernahmen:

> *Pforten schwenkten auf*, die Räder drehten kurz durch, ein Garagentor hob sich. […] Der Fahrer parkte, stieg langsam aus und öffnete mir die Tür. Neben ihm stand plötzlich, wie aus dem Nichts, ein *älterer schlanker Mann* im *grauen Zweireihe*r, mit *scharfen*, *adlerhaften* Zügen und hellen, graublauen Augen. (E 8, meine Hervorhebungen, T. L.)

Die von mir kursivierten Stellen finden sich in *Dracula* bei der Ankunft auf Draculas Schloss in gleicher Reihenfolge und beinahe wörtlicher Entsprechung: „[…] *the great door swung back*. Within, stood a *tall old man*, clean shaven save for a long white moustache, and clad in black from head to foot, *without a single speck of colour* about him anywhere", „His face was a strong – a very strong – *aquiline*, with high bridge of the thin nose and peculiarly arched nostrils […]" (Stoker 2003, 22 u. 24, meine

44 „Krausser hat mit seinem neuen Roman ‚Eros' (2006) mit dem Thema einer lebenslangen unerfüllten Leidenschaft auch ein zweites, biografisches verbunden: Darf das Ich des einem Schriftsteller sich offenbarenden Großunternehmers, der lange für seine ferne Geliebte vergebens Schicksal spielt, im Rückblick auf das jüngere Ich das eigene Leben beschönigen? Krausser verneint dies, indem er erst am Ende, mit der Kraft einer Pointe, A. von Brückens Lebenslüge beim Überleben des Kriegsendes aufdeckt" (Wehdeking 2008, 261).

45 Einerseits ist die Ausführung der folgenden Prätexte wichtig, um etwas über die Sympathielenkung und die Bewertungsangebote aussagen zu können, mit denen Alexanders Figur und sein biografisches Anliegen belegt werden – sie stützen mein obiges Argument. Andererseits bietet sich hier die Gelegenheit, exkurshaft einige Prätexte auszuführen, die von der bisherigen Forschung nicht berücksichtigt wurden.

Hervorhebungen, T. L.). Obwohl es sich bei dem ‚älteren schlanken Mann' mit den ‚adlerhaften Zügen' bei Stoker um Dracula selbst, in *Eros* um Alexanders Bediensteten Lukian handelt, ist die Etablierung der Atmosphäre, in welche der fiktive Autor gerät, funktional eindeutig auf Stokers Roman bezogen: So, wie Jonathan Harker Draculas Gefangener ist, ist die fiktive Autorfigur in *Eros* von Anfang an in den unheimlichen Einflussbereich Alexander von Brückens geraten.[46]

Neben diesen intertextuellen Anspielungen kommt es zu Übernahmen aus von der Forschung bisher unbeachteten Primärtexten: Superhelden-Comics. Der vampirische Prätext wird weiter ausgebaut, indem eine wiederum an Dracula angelehnte Gestalt der Populärkultur zur Charakterisierung Alexander von Brückens herbeigezogen wird, die mit ihm eine Fülle an Merkmalen teilt: Bruce Wayne bzw. dessen Alter Ego Batman.[47] Wayne und von Brücken sind beide zurückgezogene Milliardäre, die durch den frühen Tod der Eltern deren Industrie-Imperium übernehmen und dessen Ressourcen zur Verfolgung und als Deckmantel ihrer ausgefallenen Eigeninteressen nutzen. Beider Butler tragen den Namen Alfred (vgl. E 41). Die intertextuelle Verknüpfung der beiden Figuren bezieht sich dabei insbesondere auf die *Batman*-Verfilmung von Tim Burton (1989).[48] Die Szene, in der Alexander von Brücken als Zwanzigjähriger versucht, Sofie durch seinen Reichtum zu beeindrucken, ist eine variierte Szene aus dem genannten Film. Im Film findet ab der 31. Minute ein Rendezvous zwischen Bruce Wayne und Vicki Vale statt, beide sitzen sich an den Kopfenden eines überdimensionierten Tisches in einem mittelalterlich dekorierten, spärlich beleuchteten Speisesaal gegenüber. Die humoristisch gespielte Situation verhindert jede Romantik, bis Bruce Wayne das überförmliche Mahl in die familiäre Dienstküche verlegt. Im Roman wird die Filmszene zitiert und zu Alexander von Brückens Ungunsten variiert, als er versucht, Sofie bei einem Abendessen durch seinen Reichtum zu beeindrucken:

> „Ich […] beschwor den Gestenkatalog einer längst manieriert gewordenen Feierlichkeit, wollte dem Augenblick etwas Großes verleihen. Und inszenierte unabsichtlich etwas Furchterregendes. Wir saßen uns gegenüber, an einer monströsen Tafel, immerhin in der Mitte gegenüber, nicht an den Enden des vier Meter langen Tisches […].“ (E 119)

Hinzu kommt, dass Alexander sein Anwesen „Eulennest“ tauft. Dies ist einerseits ein Verweis auf seine nazi-nahe Familienvergangenheit (vgl. Hitlers Adlerhorst), andererseits eine mögliche Anspielung auf das „Owl's Nest“ von „Nite Owl“, einem impotenten Superhelden, der in Alan Moores Comicroman *The Watchmen* (1986) seinerseits als Batman-Hommage figuriert.

---

46 Für weitere Prätexte, die eher der kanonisierten Literatur entstammen, vgl. Reitzenstein 2009, 16–19 und Preece 2012, 94 f.

47 Für die Bezüge von Batman zur *Gothic literature* und insbesondere Dracula, vgl. Reichstein (1998): *Batman – An American Mr. Hyde?*

48 *Batman*. USA 1989. Regie: Tim Burton. Produktion: Warner Bros. Dauer: 126 Minuten.

Noch ein weiteres, den Milliardär charakterisierendes Element dieser Art verdient Erwähnung: Das ursprüngliche Heim der von Brückens trägt den Spitznamen „Eispalast“ (E 16) – vor dem Hintergrund der obigen Zitate aus der Comic-Kultur eine Anspielung auf die ‚Festung der Einsamkeit‘, dem ins arktische Eis gemeißelten Palast Supermans. Die Summe dieser der *Gothic literature* und der populären Comic-Kultur entnommenen Bezüge etabliert Alexander von Brücken (abgesehen von den bereits genannten Ähnlichkeiten) als überaus mächtige Figur, die ihr Leben (wie Batman) einer einzigen Aufgabe widmet und deshalb eine Art Doppelleben (wie Batman und auch Superman) führt.

Die Parallelen zu den Comic-Helden sind indizienhaft, entsprechen aber Kraussers üblichem Verfahren, durch Intertextualität in der Hoch- wie in der Massenkultur verankerte Topoi aufzurufen, um Elemente seiner Texte entsprechend zeitökonomisch zu semantisieren und mit der gewünschten Atmosphäre auszustatten. Die von Superman und Batman entlehnten Attribute dienen als Charakterisierung von Alexander von Brückens irrealer Ausnahmesituation, die den meisten Menschen völlig fremd sein dürfte: emotionale Isolation durch schier unbeschränkte Macht, durch unvorstellbaren Reichtum, und durch ein obsessiv alles dominierendes Pflichtbewusstsein (bei Batman mit durchaus totalitären, moralisch ambivalenten Zügen)[49] sowie eine problematische Beziehung zu einer Frau und ihrer wiederholten ‚Rettung‘ bei gleichzeitiger Wahrung der geheimen Identität. Dies zeigen auch das variierte Zitat des Batman-Films und die Anspielung auf Supermans Heimstätte, die durch ihren wenig subtilen Namen schon in den Comics metonymisch für deren grundsätzliche Isolation von der Menschheit steht. Diese Bezüge kommen ausschließlich auf der externen Kommunikationsebene zum Tragen, sie werden von den Romanfiguren nicht erkannt oder zumindest nicht thematisiert. Ich spreche hier, obwohl es um Verweise auf Comic-Literatur und Filme geht, von Intertextualität und nicht Intermedialität, da eine spezielle Reflexion auf die *Medien*spezifität der Comic-Literatur und des Burton-Films für *Eros* auf keiner Ebene realisiert worden zu sein scheint. Allerdings lässt die Fülle der Comic-Zitate und ihre Einordnung in die Dracula-Tradition die Beobachtung zu, dass in *Eros* zwecks Anschaulichkeit eher die durch die Massenkultur inzwischen allgemein verfügbar gewordenen, amerikanisierten Mythen angezapft werden, als dass die ebenfalls mythische Vorlage von Eros und Psyche (vgl. Preece 2012, 94) in den Vordergrund gespielt würde. Die fiktive Autorfigur arbeitet in seinen Roman zur Charakterisierung von Alexanders Verhaltensweise also mythische Elemente ein, die eine Leserschaft seit langer Zeit schnell und einfach erkennen kann – wie etwa Umberto Ecos *Der Mythos von Superman* zeigt, der Superman und Batman als Destillation von jahrtausendealten Herkules- und Siegfried-Helden analysiert (vgl. Eco

49 Für diese Neuausrichtung der Batmanfigur vom problemfreien Superhelden zum solitären, moralisch zwiegespaltenen und das Gewaltsmonopol des Staates in Frage stellenden Akteur durch Frank Millers *Dark Knight*-Comicsaga in den 1980ern, vgl. Reichstein 1998.

1984, 193 f.). Zur Strategie von *Eros* gehört allerdings, dass in Alexander eher die problematischen Seiten dieser Helden aufgehoben sind, in ihrer jeweils monströsen oder parodierten Form.

So wird also das klassische Thema der Identitätskonstruktion durch Narrativierung weder einfach affirmiert noch kritisch abgelehnt – nur die Problematik ihrer Unhintergehbarkeit wird offengelegt. Geändert hat sich insofern nicht das erkenntnistheoretische Problem des durch die (Post-)Moderne skeptisch betrachteten, naiven Erzählens: Auch *Eros* stellt – im Sinne der Wiederkehr des Erzählens – sowohl die Auswirkungen narrativer Konfiguration auf die später als Wahrheit akzeptierten Dinge, als auch die Unumgänglichkeit solcher narrativen Konfigurationen dar. Die Reaktionen auf *Eros* hingegen belegen eine weitgehende Beruhigung des rein gattungskritischen Funktionspotenzials metabiografischer Erzählungen. Trotzdem ist Nicht-Naives Erzählen auch hier noch produktionsästhetisch stilbildend. Geändert hat sich nicht das Problem der durch die (Post-)Moderne wie auch immer destabilisierten Subjektivität. Geändert hat sich allerdings eindeutig die Dringlichkeit, die diesem Thema von Literaturkritik und -wissenschaft zugesprochen wird. Die Reaktionen auf Eros zeigen eine deutliche ‚Dehydrierung', oder um eine andere Metapher zu verwenden: Abkühlung dieser biografie-kritischen Funktion dieses Nicht-Naiven Erzählverfahrens an.

3.4 *Die kleinen Gärten des Maestro Puccini* (2008)

Obwohl der Roman *Die kleinen Gärten des Maestro Puccini* (2008, im Folgenden zitiert mit der Sigle MP) schon vor geraumer Zeit veröffentlicht wurde, ist er bisher von der Forschung weitgehend ignoriert worden – auch in einem Aufsatz zum Thema „Helmut Krausser und die Musik" (Faure 2010) folgt auf dieses Zitat eine schlichte Inhaltsangabe des Romans:

> Daß „Eros" [...] nicht – wie Krausser mehrfach angekündigt hat – sein letzter Roman geworden ist, hat ursächlich auch wieder mit Musik zu tun: nämlich mit der Person des Komponisten Giacomo Puccini, einem langjährigen Favoriten Kraussers. Für ein Buch über ihn hat der Autor eine 14-monatige Recherche auf sich genommen [...].
> Aber dafür hat er etwas ganz anderes enträtselt, hat er doch, was nicht weniger spektakulär ist, eines der größten Geheimnisse der Musikgeschichte gelüftet: Wer war Puccinis große Liebe Corinna? Zusammen mit dem Puccini-Biografen Dieter Schickling [...] hat er sich auf die Spuren des Casanovas Puccini gesetzt, aber erst als die Biblioteca Statale di Lucca ein Konvolut von 150 Briefen des Komponisten aufgekauft hatte, erhielten Krausser und Schickling die entscheidenden Fingerzeige über die dreijährige dramatische (und später vertuschte) Liebesgeschichte. (Faure 2010, 66 f.)

Akademisch ebenfalls weitgehend unbeachtet blieben Kraussers den Roman begleitende Dokumentation *Die Jagd nach Corinna* (2008) sowie seine Biografie *Zwei unglei-*

che Rivalen (2010, über die Komponisten Puccini und Franchetti). Neben einigen Rezensionen aus Tages- und Wochenmedien ist deshalb vor allem Martin Rehfeldts literaturwissenschaftlich ausgerichtete Rezension in den *Deutschen Büchern* hervorzuheben (vgl. Rehfeldt 2009). Der einzige genuin literaturwissenschaftliche Beitrag Helmut Galles (2014) reiht *Die kleinen Gärten des Maestro Puccini* in eine Tradition ein, die er als „literarische Biographien, Romanbiographien oder gar ‚biographische Metafiktionen'" bezeichnet, „für die prinzipiell ein fließender Übergang zur wissenschaftlichen bzw. populären Biographie, also zum Sachbuch (Galle 2014, 76 f.) gelte. Über den Roman wurde demnach noch relativ wenig geforscht – Rehfeldts Rezension identifiziert zentrale motivische Aspekte, Galles Aufsatz bietet eine erste gattungsgeschichtliche Grobverortung.

Der Roman konzentriert sich auf das erste Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts, laut Krausser die „bewegtesten zehn Jahre im Leben Puccinis" (MP 411), und ist in drei als „Bücher" bezeichnete Teile geordnet, die jeweils nach einer für den betreffenden Zeitabschnitt wichtigen Frau im Leben Giacomo Puccinis benannt sind: „Erstes Buch: Cori", „Zweites Buch: Sybil" und „Drittes Buch: Doria" (MP 9, 205, 295). Im ersten Fall handelt es sich um eine in den belegten Dokumenten ausschließlich mit dem Kose- bzw. Decknamen „Cori" oder „Corinna" genannte Geliebte, dann um Sybil Seligman und Doria Manfredi. Krausser hat, das ist auch der derzeitige Stand der Puccini-Forschung, während seiner Recherchen zum Roman wahrscheinlich die Identität der bisher unbekannten Cori gelüftet: Es handelt sich bei „la Corinna" wahrscheinlich um eine Frau namens Maria Anna Coriasco. Ich verwende im Folgenden den Decknamen Cori oder Corinna, wenn ich mich auf die Romanfigur beziehe, da sie in Puccinis verbuchten Schriften (und denen seines Umfelds) nur als solche vorkommt. Um diese Cori geht es dann in Kraussers Dokumentation *Die Jagd nach Corinna*, welche begleitend zum Puccini-Roman erschien. Der Puccini-Biograf Dieter Schickling hat für die Neuauflage (2007) seiner erstmals 1989 erschienenen Biografie die Ergebnisse mit Verweis auf Zeitungsartikel[50] von Krausser übernommen – Kraussers in Zusammenarbeit mit Schickling erarbeitete Forschungsresultate sind biografisch der geltende neue Wissensstand.

Die bisherige Kapitelstruktur wird hier etwas erweitert: Nach dem Abschnitt über Naives Erzählen im Verhältnis zum *Maestro Puccini* werden der genannte Begleitband *Die Jagd nach Corinna* und danach die Parallelbiografie *Zwei ungleiche Rivalen – Puccini und Franchetti* (2010) in jeweils eigenen Abschnitten analysiert. Dies ergibt sich aus dem engen Werkzusammenhang der drei Texte.

50 Der in der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung* erschienene Artikel ist in *Die Jagd nach Corinna* noch einmal abgedruckt.

3.4.1 *Die kleinen Gärten des Maestro Puccini* und Biografik

Wo und wie positioniert sich *Die kleinen Gärten des Maestro Puccini* im Gattungsspektrum biografischen Erzählens? Im Rahmen einer fiktionalisierenden, literarischen *biographie romancée* ist Kraussers *Maestro* erzählerisch auf den ersten Blick relativ konventionell: Es gibt eine weitgehend auktorial verfahrende Erzählinstanz, die teilweise aus heutiger Perspektive über damalige Geschehnisse spricht, sich oft wertend äußert („Cori [...] liest [...] Gedichte des gerade populären Poeten Carducci. Ziemlich ödes Zeug, das bald mit dem Nobelpreis geadelt werden wird", MP 41), aber auch mit variabler Fokalisierung operiert, mit dramatischem Erzählmodus inklusive unmöglich belegbarer direkter Figurenrede und Innensicht. Dies ist innerhalb der Gattungskonventionen des Historischen Romans und auch der literarischen Biografie:

> In literarischen Biographien finden sich häufiger als in wissenschaftlichen Biographien Passagen, in denen mentale Zustände wiedergegeben werden. Literarische Biographien können insgesamt einen größeren darstellerischen Freiraum in Anspruch nehmen, weil der Leser hier den ‚Wahrheitsvertrag' mit dem Autor etwas großzügiger auslegt. (Klein/Martínez 2009, 215)

Neben der oben dargestellten Gliederung von Puccinis Lebensabschnitten mittels Frauennamen gibt auch der Titel Hinweise auf die verhältnismäßig stark betriebene Literarisierung des Textes durch Leitmotive: Die *kleinen Gärten*, die im Titel der Prestige-Bezeichnung des exponierten *Maestros* gegenübergestellt werden, bezeichnen motivgeschichtlich oft Privates, dem öffentlichen Auge Entzogenes und werden häufig auch als ein „Symbol des weiblichen Körpers" (Ananieva 2008, 120) eingesetzt. Dieser Titel in Kombination mit den Frauennamen, welche die drei Romanteile bezeichnen, setzt einen Fokus auf Puccini im Spannungsfeld von exponiertem Künstlerdasein und privaten erotischen Beziehungen. Auch spart besonders der Anfang des Romans nicht mit Fiktionssignalen: Er setzt mit einer beinahe vollständig intern fokalisierten Beschreibung einer alten Frau – Maria Anna Coriasco – im Jahre 1961 ein. Darstellungsmittel sind unter anderem erlebte Rede und innerer Monolog („Alle hatten sie geheiratet, alle waren sie verwitwet, nein, so ungewöhnlich schien das ja nicht, warum eigentlich?", MP 12). Das zweite Kapitel geht zurück ins Jahr 1904 und berichtet im dramatischen Modus mit Innensicht über ein Jagderlebnis eines Enten schießenden „Jägers", der am Schluss des kurzen Kapitels als Puccini identifiziert wird, offenbar verletzt – bewegungseingeschränkt – ist und sich nicht traut, ohne Hilfe mit „Krücken auf schwankendem Grund aufzustehen" (MP 20). Damit sind zwei für den ganzen Text zentrale Leitmotive angekündigt: Diese Figureinführung lässt sich proleptisch und exemplarisch auf Puccinis Charakter und sein im Roman durch Liebesaffären geprägtes Leben beziehen. Die Bewegungseinschränkung wird metonymisch auch zu einem Puccinis Liebesleben entscheidend bestimmenden Motiv, da die Verletzung in der Romanhandlung die Liebesbeziehung zu Corinna verhindern wird. Das dritte Kapitel springt ins Jahr 1924 und schildert mit den gleichen Mitteln wie schon das erste den Tod Puccinis. Erst im vierten Kapitel beginnt mit dem Jahre 1902 (Puccini ist Anfang vierzig)

die Chronologie der Biografie, welche bis zu seinem Tod 1924 dann nicht mehr unterbrochen wird. Formal auffällig sind neben diesem anachronistischen, gleich zweifach proleptischen Einstieg, der dramaturgisch Puccinis und Corinnas Leben als in besonderer Weise aufeinander bezogen darstellt, die zahlreichen Peritexte, die Verwendung von Originalbriefen neben (als solchen markierten) fingierten Briefen sowie die montierende Einbindung von Originalzitaten in andere als ihre ursprünglichen Kontexte.

Diese Peritexte steuern und perspektivieren unter anderem den Status fiktionaler und nicht-fiktionaler Aspekte des biografischen Romans. Ihm voran geht ein „Verzeichnis relevanter Personen", welches in diverse Unterabschnitte aufgeteilt ist, etwa „Die Familie", „Puccinis Freunde", „Puccinis Librettisten", „Puccinis Künstler" (MP 5–8) usw. Die nach Art der *dramatis personae* eines Dramas vorangestellte Aufzählung bildet ein gattungskonventionelles Fiktionssignal gegenüber nicht-fiktionalen Biografien (die normalerweise mit Personenverzeichnissen im Anhang arbeiten) und stellt die Figuren als Satelliten in einem Kosmos dar, in dessen Zentrum Puccini steht.[51] Des Weiteren gibt es „Anmerkungen" (MP, 407) in Form von Endnoten. In diesen Anmerkungen gibt Krausser in für ihn typischer Manier Gebrauchs- und Rezeptionsanweisungen. Zunächst ordnet er den Text, der auf der Titelseite (wohl vom Verlag) als *Roman* bezeichnet wird, einer Gattung zu: „*Die kleinen Gärten des Maestro Puccini* fungiert unter der Gattungsbezeichnung *Dokumentarroman*" (MP 407). Im Nachwort zur Taschenbuchausgabe betont Krausser noch einmal „aufgrund einiger obsessiv zweifelnder Rezensenten", dass es sich „um eine sehr sorgfältig recherchierte und durchweg quellengestützte Biographie der bewegtesten zehn Jahre im Leben Puccinis" (MP 411) handle. Diese Behauptung ist inzwischen durch die Veröffentlichung der Recherche-Dokumentation *Die Jagd nach Corinna* (2008), der Parallelbiografie des jungen Puccinis und seines Zeitgenossen Franchetti, *Zwei ungleiche Rivalen* (2010), und der Neuauflage der Standardbiografie von Schickling (2007) in sachlicher Hinsicht epitextuell gestützt. Damit signalisiert Krausser den Anspruch, dass der Text hinsichtlich der vermittelten Faktenlage ernstgenommen werden soll. Der Begriff *Dokumentarroman* hat keine eigentliche sach- und begriffsgeschichtliche Gattungstradition. Korrespondenzen ergeben sich zum Sammelbegriff der Dokumentarliteratur als eine „mit bereits vorgefundenen, authentischen Materialien operierende[n] Literatur" (Fähnders 2007, 383). Diese in potenziell allen literarischen Gattungen vorkommende Herangehensweise erfreute sich in jeweils anders ausgeprägten Formen besonders in den Hochphasen der fiktions- und erzählkritischen Literaturprogrammatiken einer gewissen Beliebtheit – Fähnders' Reallexikonartikel zum Lemma *Dokumentarliteratur* erwähnt ausdrücklich die 1920er und 1960er Jahre –, wobei er kritisch

51 Dieser Aspekt wird noch deutlicher durch die intermediale Ausweitung auf die von Kraussers Ehefrau Beatrice Renauer betriebene Webseite www.puccini-pics.com, welche im Anhang des Romans erwähnt wird (MP 410). Die Webseite bietet eine Übersicht mit Puccini im Mittelpunkt, um den kreisförmig ähnlich gebildete Kategorien (Freunde, Geliebte, künstlerisches Umfeld…) angeordnet sind. Die Links versammeln datiertes Bild- und Tonmaterial der damaligen Zeit.

einen „Authentizitäts- und Wahrheitsanspruch“ unterstellt, der nicht berücksichtige, „daß zum einen auch schriftliche Dokumente nicht einfach ‚die Wirklichkeit‘ sind und daß zum anderen der Autor sich zwar weitgehend zurücknehmen kann, aber auf jeden Fall Auswahl und Anordnung der Dokumente vornimmt“ (Fähnders 2007, 384). Krausser bedient in den Peritexten eindeutig diese auf dokumentarische Authentizität pochende Rhetorik, konterkariert sie aber durch fingierte (wenn auch ausgewiesene) Zusatzdokumente sowie einen eigenwilligen Anmerkungsapparat, der die Belegbürde von faktualen Biografien und Dokumentarromanen umdreht:

> Pflicht des Autors ist es in diesem Fall, offenzulegen, welche Stellen erfunden, der Dramaturgie geschuldet oder spekulativ sind. Denn der Rest ist zwar immer noch nicht die ganze Wahrheit – aber näher ist niemand je bei ihr gewesen. Und niemand wird je behaupten können, in ihr angekommen zu sein. (MP 407)

Ausgewiesen wird nicht, was positiv belegbar ist, sondern was mit Sicherheit so nicht passiert oder spekulativ ist. Eine im weiteren Verlauf auszuführende These ist, dass der Anmerkungsteil eigentlich aber *andere* narrative und poetologische Funktionen übernimmt, als er selbst ankündigt. Da der Roman im Vergleich zu einer faktualen Biografie ohnehin mit allen poetischen Freiheiten hinsichtlich Innensicht, internen Fokalisierungen und nicht belegbarem, szenischem Detailwissen operiert, geben die Anmerkungen vor allem über zwei Dinge Auskunft: Einerseits weisen sie natürlich aus, welche Ereignisse auf einer rein faktischen Ebene nicht oder wahrscheinlich nicht passiert sind – das ist erwartbar. Wichtiger ist aber, dass hier *Aufmerksamkeitslenkung* betrieben wird: Die Anmerkungen geben nicht nur vor, welche Elemente des Erzählten die Rezipientinnen und Rezipienten unter dem Aspekt ihres Fingiertseins betrachten sollen, die Aufmerksamkeit wird darauf gelenkt, welche Szenen aus dramaturgischen Gründen fingiert sind.

Schon die erste Anmerkung ist wohl programmatisch zu lesen. Das fünfte Kapitel beginnt mit einer kursiv in den Text montierten Passage. Inhaltlich beschäftigt sich diese mit dem Motiv der Verzweiflung des Künstlers angesichts der eigenen Vergänglichkeit:

> Wie wir armen Menschen uns bemühen, etwas zu schaffen, was uns als wichtige, bleibenswerte Künstler ausweist. […] Es gibt diverse Strategien, die uns eine solche Existenz erleichtern. Die einen sammeln Spielzeug, die anderen Geld, wieder andere Liebschaften, einige Fanatiker halten sich in der Gegenwelt der Kunst auf, wo sie ihre Körper und Kindlichkeit verleugnen, Mönche werden, für eine Art pseudoreligiösen Aufstand gegen Gott, den sie verbessern und ersetzen wollen, selbst wo sie ihm letztlich ihre Erzeugnisse scheinheilig widmen. […] Und jede Frau, mit der ich schlief, endete als Melodie in mir. Jede. Wenn es etwas wie Apokryphen zu Ovids Metamorphosen gäbe, müßten sie den Zauber des Prozesses vermitteln, der es vollbringt, einen Fick in Musik zu verwanden. (MP 31 f.)

Die zu dieser „Kunstreflexion“ (Rehfeldt 2009, 288) gehörende Anmerkung 1 lautet: „Der Wortlaut jener Betrachtung ist erfunden. Zwar gibt er das Denken und Empfin-

den GPs [Kraussers Abkürzung für Giacomo Puccini] wieder, stützt sich aber auf kein bekanntes Original. In etwas anderen Worten dürfte GP sich seinen Freunden gegenüber sicher geäußert haben“ (MP 407).

Das gehört offenbar zum Verfahren: Gleich die erste Anmerkung weist ein Puccini zugeschriebenes Zitat als inauthentisch aus, beruft sich beim fraglichen Punkt (der Gedankenwiedergabe und Gemütsverfassung Puccinis) aber schlicht auf die eigene Autorität als Puccini-Kenner und -Versteher („Zwar gibt er das Denken und Empfinden GPs wieder […]“). Der Anmerkungsteil fungiert hier als Bühne für eine Autoritätsgeste, wie schon in den Einführungssätzen (s. o.). Rehfeldt merkt deshalb konsequenterweise an:

> Das zentrale Kommunikat dieser Anmerkung ist nicht, dass es sich bei der in Frage stehenden Passage um kein wiedergegebenes Original handelt, sondern, vorgetragen in einem relativierenden Nebensatz, dass der Autor das Denken und Empfinden Puccinis so gut kennt, dass er es in eigenen Worten wiedergeben kann. Diese Fähigkeit zur Einfühlung, zur Identifikation zeichnet ihn gegenüber dem gewöhnlichen Biographen aus. Dass er diese Fähigkeit im Roman erstmals markierterweise durch eine Kunstreflexion unter Beweis stellt, legt es den Lesern nahe, einen Zusammenhang zu Kraussers eigener Tätigkeit als Künstler herzustellen. (Rehfeldt 2009, 288)

Kraussers Darstellung Puccinis als Künstler dient laut Rehfeldt der Darstellung Kraussers als Künstler, als Puccini-Romancier. Das rückt die narrative Machart dieses auf den ersten Blick konventionell erzählten biografischen Romans in den Vordergrund. Der Roman setzt zwei Ereignisse als für Puccinis Leben zentral, beide werden in Schicklings Biografie nicht in gleicher Weise bewertet oder dargestellt (s. u.). Erstens: Puccinis prahlerischer Brief über seinen Geschlechtsverkehr mit Corinna bringt im Roman sein berufliches und privates Umfeld dazu, sich aus Angst vor einem Skandal vehement gegen die Liebesbeziehung zu stellen. Zweitens: Der Puccini längere Zeit bettlägerig machende Autounfall, den laut Roman ein Sekundenschlaf des Chauffeurs verursacht hat, führt in einer entscheidenden Phase dazu, dass Puccini und Corinna sich nicht mehr sehen können, während die ihn pflegende Elvira Bonturi und er sich einander wieder annähern. Der Roman stellt diese beiden kontingenten Ereignisse als zentrale Wendepunkte in Puccinis Leben dar, mit Verweis darauf, dass Kleinigkeiten und Zufälle weitreichende Konsequenzen haben. Diese für Biografien durchaus topische ‚Einsicht‘ wird im Text immer wieder auf verschiedene Weise thematisiert – zu allererst anhand eines imaginierten Abschiedsbriefes der sterbenden Corinna im ersten Kapitel:

> obwohl mein name im zusammenhang mit den vorgängen nie genannt wird, schlicht, weil man meinen namen nicht kennt, redet man von mir, der unbekannten, wie von einer bösen, hexenhaften person, und es wäre mir sehr daran gelegen, zu erzählen, vieles richtigzustellen, mich zu verteidigen.
> mein leben hätte ganz anders verlaufen können, und wäre es auch, wenn dem chauffeur guido barsuglia nicht in einer kurve die augen zugefallen wären vor müdigkeit. unfaßbar, welche winzigkeiten genügen, um biographien von grund auf zu ändern. das ist so furchtbar banal, aber aufgrund seiner banalität enorm beeindruckend. (MP 15)

Corinna ist die einzige Figur im Roman, die so etwas wie eine metabiografische Reflexion darüber anstellt, „welche winzigkeiten genügen, um biographien von grund auf zu ändern“, und auch nur an dieser Stelle – prominent platziert im ersten Kapitel. Im Vergleich zu den bisher analysierten Romanen Kraussers, die sich alle mit der narrativen Konstruktion von Historie und Biografien als zentralem Anliegen auch auf der Darstellungsebene kritisch auseinandergesetzt haben, scheint dieses Thema hier – jedenfalls auf den ersten Blick –geradezu marginalisiert.

3.4.1.1 Narrative Aufmerksamkeitslenkung auf biografische Kontingenz

Die Aufmerksamkeitslenkung des Anmerkungsteils lässt sich besonders deutlich an einer Passage zeigen, in der hintereinander drei fiktive Briefe Puccinis zu lesen sind, welche er vom Krankenbett an Corinna, seinen Freund und Librettisten Luigi „Gigi“ Illica und seine im Kloster lebende Schwester Iginia Puccini schreibt. Die Briefe sind in dieser Reihenfolge und in abnehmender Länge präsentiert. In ihnen äußert sich Puccini zu seinem Autounfall, der seinen Bewegungsradius einschränkt (und weitere Treffen mit Corinna unmöglich macht), und zum Begräbnis von Elvira Bonturis rein zufällig ebenfalls in der Unfallnacht verstorbenen Gatten. Sie bestehen aus teilweise identischen Sätzen, wobei Puccinis Schwester die kürzeste Variante erhält: der Brief ist, abgesehen von Begrüßungs- und Schlussformeln, vollständig in den beiden anderen Briefen enthalten. Der Brief an den Freund „Gigi“ Illica enthält privatere Details (die wiederum alle auch im Brief an Corinna enthalten sind), Puccini berichtet etwa auch, dass Elvira Bonturi ihn nach der Trauerzeit um ihren verstorbenen Gatten heiraten möchte, „sie lebt in einer ganz eigenen, einzig auf sie und ihre Wünsche zugeschnittenen Welt“ (MP 98). Der Brief an Corinna ist der längste, enthält alle Informationen der nachgängigen Briefe sowie eine Reihe von Liebesbekundungen. Neben anderen aussagekräftigen Erweiterungen (die vor allem Puccinis Wehleidigkeit und Eitelkeit hervorheben), gibt Puccini Auskunft darüber, dass er sich von einer „Verschwörung“ (MP 96) seines künstlerischen Umfelds (zu dem auch Illica gehört) kontrolliert fühlt. Des Weiteren lebt Elvira Bonturi im Corinna-Brief nicht einfach in einer auf „ihre Wünsche zugeschnittenen Welt“, Krausser lässt Puccini im Brief an Corinna ergänzen: „gewissermaßen ist sie geisteskrank, auf bedrückende Weise, will mir einreden, Gott habe ein Zeichen gesetzt“ (MP 97). Gemeint ist damit einerseits die zufällige Tatsache, dass Elvira Bonturis Ehemann ausgerechnet in der Nacht von Puccinis Unfall verstarb und einer Ehe zwischen Puccini und Elvira Bonturi erst damit technisch nichts mehr im Wege stand (Scheidungen waren damals in Italien nicht durchführbar). Andererseits macht der Unfall Puccini bettlägerig, Elvira Bonturi pflegt ihn zuhause, Kontakt mit Corinna ist von da an unmöglich. Auch so wird Puccinis Leben und die Liebesbeziehung zu Corinna als fremdgesteuert und nur durch Zufälle vereitelt in Szene gesetzt (s. u.).

Kraussers Anmerkung zu diesen drei Briefen lautet: „Daß GP die Angewohnheit gehabt hätte, mehreren Menschen Briefe gleichen Wortlauts zu schreiben, ist

nirgends belegt“ (MP 408). Interessant an dieser Endnote ist wiederum *nicht* ihr sachlicher Gehalt, sondern ihr poetologischer Signalcharakter: Nur Puccini-Expertinnen und -Experten könnte überhaupt auffallen, dass hier etwas fingiert wird, das nicht mit dem Wissen über Puccinis Schreibverhalten konform geht. Warum also in den Anmerkungen scheinbar ohne Veranlassung auf ein Detail hinweisen, dass für Puccinis Leben schlicht keine entscheidende Rolle spielt? Weil die Reihung der drei Briefe für Puccinis Leben im Romanverlauf und für das Kernanliegen des Textes eine zentrale handlungsfunktionale Rolle spielen. Hier geht es um *Aufmerksamkeitslenkung*: Man wird durch die (scheinbare) Verletzung der Grice'schen Relevanzmaxime in der Anmerkung dazu angehalten, genauer über die erzählerische Funktion der fingierten Briefe nachzudenken. Narrativ erlauben diese Staffelung der Briefe und ihre abnehmende Informationsverteilung überdies, metonymisch das abnehmende Vertrauensverhältnis Puccinis zu seinem näheren Umfeld zu zeigen (Geliebte – Freunde – Familie). Das gebrochene Vertrauensverhältnis resultiert wiederum aus den Versuchen von Puccinis Umfeld, die Beziehung zu Corinna zu unterbinden.

3.4.1.2 Legitimationsstrategien: Funktionen des biografischen Romans um die Jahrtausendwende?

> Warum eigentlich ausgerechnet Puccini? Dass er diese Frage nie wirklich zu beantworten weiß, dürfte der Grund sein, warum Helmut Kraussers neuer Roman, „Die kleinen Gärten des Maestro Puccini“, einen am Ende dann doch etwas unzufrieden zurücklässt. (Rapp 2008)

Die Mehrzahl der Rezensionen über den Dokumentarroman stellt diese Frage auf die eine oder andere Weise. Das ist nicht selbstverständlich: Immerhin war 2008 ein Jubiläumsjahr (Puccinis 150. Geburtsjahr), historische Stoffe haben sachliterarisch und belletristisch nach wie vor Hochkonjunktur, und die Tradition, Biografien zu ‚großen Männern‘ zu verfassen (vgl. das Kapitel zu „Größe“ in Scheuer 1979, 189–194), ist immer noch en vogue. Trotzdem wird in den meisten Rezensionen und Kritiken die wiederkehrende Grundfrage gestellt: wozu ein fiktionalisierter Puccini-*Roman*, der sich nur auf (oder: auf nur) drei Liebesaffären Puccinis konzentriert? Wozu die detaillierten Angaben über die Beziehung mit Corinna, über die weitgreifenden Aktionen von Puccinis Umfeld, sie zu unterbinden? Wie ein Rezensent fragt:

> Muss man das alles so genau wissen? Oder noch viel genauer, wie Krausser es in seinem „Dokumentarroman“ ausbreitet? Das Buch „Cori“ ist darin nur das erste von dreien, die alle Frauennamen tragen. Es dürfte sich dabei um einen kleinen Bruchteil der schwer zählbaren Puccini-Geliebten handeln. Genau darum, um das sensationelle Sexleben des berühmten Komponisten und monumentalen Machos aber geht es nicht. (Noltze 2008)

Es wird nicht explizit geklärt, was nach Ansicht des Rezensenten ansonsten das Hauptanliegen des Romanprojekts ist. Sein Nachsatz macht aber deutlich, dass Legi-

timationsstrategien auf dieser Ebene offenbar nicht hinreichen würden. Dieses Unbehagen wird an anderer Stelle folgendermaßen auf den Punkt gebracht:

> Das sind eigentlich Themen, aus denen heute die Boulevardpresse ihre „Herz-Schmerz-Geschichte“ aus der Promi-Welt konstruiert. Es ist auch nicht zu leugnen, dass dieser Roman ganz stark auf die Emotionen zielt und einen (intellektuellen) kunstgeschichtlichen Voyeurismus befriedigt. (Mohr 2008)

Obwohl die zitierten Rezensionen diesen ‚Boulevard'-Aspekt nicht eigentlich kritisch anführen, sondern dazu nutzen, ihre literarischen Gegenreflexionen zu formulieren, lenkt die offenbar allgemein verbreitete Rechtfertigungsrhetorik den Blick auf folgende Phänomene:

Eine Legitimationsbürde hinsichtlich anekdotischen Wissens hat in dieser Diskussion offensichtlich weniger die nicht-fiktionale, Faktenwissen präsentierende Biografie, sondern der ästhetische Schwerpunkte setzende Roman. Dieser Befund wiederum bildet eine Erwartungshaltung ab: In literarischen Biografien müssen referenzialisierbare Ereignisse ein gewisses historisches Relevanzniveau erreichen, falls sie (wie hier) als wichtige Plot-Points eingesetzt werden. Poetologisch bzw. gattungstheoretisch gewendet lautet die Frage der Rezensentinnen und Rezensenten: Welchen *Mehrwert* leistet die fiktionalisierende Variante der Puccini-Lebenserzählung?

Die Frage nach dem Mehrwert eines erzähltechnisch gesehen literarisierenden, in gewisser darstellerischer Hinsicht auch fiktionalisierenden Puccini-Romans, der sich weitgehend bloß voyeuristisch um dessen casanovahafte Affären drehe (so der Vorwurf), zeigt vor allem Eines: Die Technik Kraussers, auf den ersten Blick höchstens pikant scheinende Details erzählstrategisch als handlungsfunktionale, biografisch folgenschwere Plot-Points einzusetzen, wird zwar erkannt, aber weder als genuin ästhetischer noch biografischer Mehrwert eingeordnet. Am pointiertesten kommt dieses Unbehagen in einem Interview der *Potsdamer Neueste Nachrichten* vor einer Autorlesung zum Ausdruck, dessen Einstiegsfrage lautet:

> Herr Krausser, ganz ehrlich, was hat es für einen Erkenntniswert, zu erfahren, dass der berühmte Opernkomponist Giacomo Puccini im Alter von fast 42 Jahren gleich sieben Mal hintereinander mit seiner Geliebten Corinna geschlafen haben will, wie dieser in einem Brief behauptet? (Becker 2008)

Der Roman liefert auf diese Frage eigentlich eine durchaus schlagende Antwort (die Krausser im Interview beinahe wortgetreu wiederholt):

> Der Brief wird ungeahnte Folgen haben. Jene beiden prahlenden Zeichen, 7! – tragen die Hauptschuld daran, daß seine Freunde sich über die zierliche Geliebte Gedanken in ganz bestimmter Richtung machen. Sie muß ja ein echter Feger im Bett sein, allerhand. […] Die junge, von Giacomo in einem Brief als empfindsam und reizbar geschilderte Dame mutiert zur toskanischen Männerphantasie. Was an Information über ihre Person später auf dem Schreibtisch Giulio Ricordis landet, stellt sie in schmerzhaft grellem Licht dar, monströs verzerrt. (MP 49)

Im Roman legitimiert sich die Erwähnung der Prahlerei Puccinis dadurch, dass sie, genau wie der zufällige Sekundenschlaf des Chauffeurs mit anschließendem Unfall, handlungsfunktional zentral für das Scheitern der Liebesbeziehung zu Corinna ist. Um zu zeigen, dass man dieses anekdotische Detail keineswegs so erzählen muss, lohnt sich ein Blick in Schicklings wissenschaftliche Biografie. Dieser setzt dasselbe Faktum ebenfalls ein, ohne dass es in Rezensionen zu Unmutsbekundungen der obigen Art kam, und zwar folgendermaßen:

> Noch immer aber setzt Puccini die meisten Hoffnungen auf *Butterfly* und wartet sehnsüchtig auf Nachricht aus New York. Sollte er die Rechte erhalten, so denkt er an zwei Akte, von denen der erste in Nordamerika, der zweite in Japan spielen könnte.
> Anfang Dezember verlässt Puccini Torre del Lago und trifft mit Corinna zusammen, vielleicht in Turin oder in Mailand, vielleicht aber auch schon im abgelegenen Haus in Chiatri. Gegenüber dem Freund Pagni rühmt er sich eines siebenmaligen Geschlechtsverkehrs und stimmt ein Preislied auf das „Ficken" an, „einziger Trost der schmachtenden Menschheit!"
> Dann steht in Mailand das nächste große Ereignis bevor: das Scala-Debüt des inzwischen schon berühmten Caruso. (Schickling 2007, 164 f.)

Die Episode ist weder als narrative Kardinalfunktion in die Erzählung eingefügt, noch werden daraus im Folgenden weitreichende Konsequenzen für Puccinis Leben gezogen – und beinahe unfreiwillig komisch kann die Gleichbewertung vom siebenfachen Beischlaf und dem Debüt Carusos als ‚große Ereignisse' anmuten. Der Abschnitt dient erzählerisch als ein den „Privatmenschen" Puccini betreffendes Bindeglied zwischen Berichten von Puccinis Arbeitsleben und hat neben einer gewissen narrativen Dynamisierung (dem Nebeneinander von Kulturereignissen, Arbeitsverhandlungen und intimer Privatsphäre) vor allem eine Puccini als Schürzenjäger charakterisierende Funktion.

Die Frage der obigen Beiträge bleibt allerdings: wozu überhaupt die Schwerpunktsetzung auf Puccinis Bettgeschichten? Auch die literaturwissenschaftlich ausgerichtete Rezension von Rehfeldt stellt mindestens indirekt die Frage nach der Motivation, dem Anliegen und der auffälligen Fokussierung des Dokumentarromans, nämlich indem sie darauf eine Antwort gibt. Rehfeldt hebt für seine Interpretation die hier schon weiter oben zitierte, Puccini in den Mund gelegte Passage hervor: „Und jede Frau, mit der ich schlief, endete als Melodie in mir. Jede. Wenn es etwas wie Apokryphen zu Ovids Metamorphosen gäbe, müßten sie den Zauber des Prozesses vermitteln, der es vollbringt, einen Fick in Musik zu verwandeln" (MP 31 f.). Die Stelle wird bei Rehfeldt zur zentralen poetologischen Aussage des Romans:

> Diese fiktive Äußerung Puccinis legitimiert den Inhalt des Romans, der sich vornehmlich mit den Beziehungen Puccinis zu drei Frauen […] beschäftigt. Durch die Puccini in den Mund gelegte Theorie der Entstehung von Musik aus Geschlechtsverkehr wird der zentrale ästhetische Widerspruch der anspruchsvollen Künstlerbiographie dialektisch aufgelöst: Erzählt werden kann vor allem das Leben des Künstlers; der Grund, warum es erzählt wird, ist aber eben gerade nicht dieses Leben, sondern das Werk, das erst die Aufmerksamkeit für seinen Urheber hervorruft. Die

> hier von der Figur Puccini vorgestellte Idee eines Transformationsprozesses ausdrücklich jeder sexuellen Beziehung in Musik definiert eben jenen Bereich, dessen Ausbreitung sonst zuweilen als unstatthafter Klatsch gilt, als Stoff der Kunst. (Rehfeldt 2009, 289)

Laut Rehfeldt erklärt (und legitimiert) sich die dramaturgische Konzentration auf die drei Frauenbeziehungen (von denen eine übrigens nicht sexuell war) so: Das Leben des Künstlers, ihm widerfahrene, erzählbare Ereignisse, sind nur das Medium, mittels dessen man die Faszinations- und Anziehungskraft seiner Kunstwerke erklärt. Der intertextuelle Bezug auf Ovids Ätiologien macht klar, dass hier über das Leistungsvermögen von Literatur nachgedacht wird. Diese Ätiologien erklären zumeist einen einfachen, unhinterfragbaren Sachverhalt durch eine *erfundene* Geschichte (etwa, warum Maulbeeren dunkelrot sind). Wenn sie hier für das biografische Leistungsvermögen von Erzählkunst stehen, dann wäre, laut Kraussers Puccini, deren Aufgabe, das Faszinosum des Umwandlungsprozesses darzustellen, der eine (hier betont profanierte, *Fick* genannte) menschliche Erfahrung zu Kunst macht. Das kann durchaus als Eigenkommentar zur Frage gelesen werden, welche Funktion das Nacherzählen von Künstlerleben zu Beginn des einundzwanzigsten Jahrhunderts überhaupt haben soll. Pointiert ausgedrückt: Im biografischen Roman soll nicht der Eindruck entstehen, Puccinis Berühmtheit als Künstler werde als Anlass missbraucht, seine amourösen Abenteuer auszubreiten – sie dienen umgekehrt dazu, etwas von Puccinis künstlerischen Prozessen und Kunstwerken für die Leserinnen und Leser erlebbar zu machen. Dass im Roman von *Apokryphen* zu Ovids *Metamorphosen* die Rede ist (Rehfeldt legt das gnädig als „Bescheidenheitsgeste“ Kraussers aus, vgl. Rehfeldt 2009, 290), betont noch einmal den historisch-konstruktivistischen Aspekt (da Apokryphen durch aktive Kanonbildung marginalisierte und gleichzeitig mit einer offiziösen Aura ausgestattete Texte sind) sowie die Tatsache, dass Ovids *Metamorphosen* sich sozusagen kunsttheoretisch nicht *äußern*, sondern das hier im Romantext suggerierte Verfahren *demonstrieren*.

3.4.2 *Die kleinen Gärten des Maestro Puccini* und Naives Erzählen

Das metabiografische, auf narrative Konstruktionen hinweisende Erzählverfahren verschwindet auch hier nicht völlig. Allerdings hat sich das erkenntnistheoretisch gattungskritische Potenzial (vgl. oben Abschnitt 3.3.1.1), wie sich in den beiden vorigen Kapiteln zu *Bagarozy* und vor allem *Eros* schon andeutet, erheblich abgekühlt: Die Erkenntnis und Offenlegung narrativer und sprachlicher Konstruiertheit von historiografischen und biografischen Abläufen dient nicht mehr als zentraler Aufhänger und Fokus literarischer Beschäftigung mit Biografik. Eindeutig ist, dass gegenüber den erzählstrategischen Entscheidungen hinsichtlich narrativer Selektion, Organisation, Perspektivierung usw. bei im engeren Sinne ästhetischer Literatur eine höhere Sensibilität herrscht. Das Erzählverfahren muss auf diesbezügliche Fragen befriedigende

Erklärungen bieten (sei es explizit oder dadurch, dass das gewählte Verfahren einleuchtet): Warum wird diese Episode gerade dort erzählt? Warum wird jenes weggelassen? Wieso erfährt man etwas in dieser oder jener Reihenfolge?

Um die recht verbreitete Kritik (oder einfach das diesbezügliche Rechtfertigungsbedürfnis) erklären zu können, die etwa die Episode mit dem siebenfachen Beischlaf als boulevardesk und voyeuristisch – und deshalb als weder kunstfähig noch informativ – abtut („ganz ehrlich, was hat es für einen Erkenntniswert, zu erfahren, dass [...] Puccini [...] gleich sieben Mal hintereinander mit seiner Geliebten Corinna geschlafen haben will", Becker 2008), lohnt es sich, noch einmal die Verfasstheit von biografischen Verfahren im Zuge (post-)moderner Literatur Revue passieren zu lassen. Das poetologische Problem ist dabei Folgendes: Um eine Existenzberechtigung gegenüber wissenschaftlichen Biografien zu haben, müssen literarische Biografien einen aus dem ästhetischen Bereich generierten Mehrwert mit sich bringen. Nachdem die klassische Lösung dieses Problems – die erhöhte Anschaulichkeit und psychologische Einfühlung à la Stefan Zweig, die im Fiktionsmodus kommunikativ akzeptiert ist (vgl. Klein/Martínez 2009, 215) – schon ab dem frühen zwanzigsten Jahrhundert an literarischem Prestige verloren hatte, verlagerte sich die Problemlösung im Zuge der Kritik an Naivem Erzählen auf erkenntnistheoretisch fundierte, metabiografische Gattungskritik – vgl. dazu die Analysen der vorherigen Kapitel. Der Roman *Maestro Puccini* versucht nun, per Fiktionsmodus einen literarischen Mehrwert zu generieren, indem er kleinste Handlungselemente (der Sekundenschlaf des Chauffeurs, die im Roman als folgenschwer dargestellte „7!") zu narrativen Kardinalfunktionen macht. Ein Vergleich zur nicht-fiktionalen Biografie zeigt: Diese Elemente können auch narrativ funktionsarm, episodisch erzählt werden. Der Roman betont demgegenüber, dass scheinbar banale, kontingente Kleinstereignisse ein Leben folgenschwer verändern können, wie er es Corinna gleich zu Romanbeginn formulieren lässt (vgl. Abschnitt 3.4.2). Der eigentliche literarische Mehrwert erschöpft sich nicht im Gehalt dieser Aussage, sondern in ihrer literarischen Umsetzung: Das bekannteste und radikalste Beispiel wäre diesbezüglich wohl Dieter Kühns *N* (1970), das eine Vielzahl von möglichen Lebenswegen Napoleons in sich teilweise gegenseitig ausschließenden Indikativsätzen nebeneinanderstellt (vgl. Abschnitt 2.5.4). So wird in geschichtsphilosophisch antiteleologischer Weise zwar die Kontingenz historischer und biografischer Prozesse so deutlich wie möglich vor Augen geführt – ausgeklammert wird dadurch allerdings zwangsläufig, wie Menschen ihr eigenes Leben und das der anderen subjektiv wahrnehmen und gestalten (nämlich, solange zum Beispiel keine psychischen Störungen vorliegen, als narrativ relativ kohärent). Mir scheint, in diese Lücke ist das biografisch-poetologische Programm des hier untersuchten Romans einzuordnen. Für den *Maestro Puccini* kann man diesbezüglich festhalten, dass mittels (andernfalls durchaus altbacken wirkender) psychologischer Anschaulichkeit (und ihrer impliziten metabiografischen Anreicherung) versucht wird, die behauptete Erkenntnistiefe der oben erwähnten ‚unfassbaren Banalität' emotional *nachempfinden* zu lassen – worauf ja der oben erwähnte intertextuelle Bezug zu Ovid, der sich zur Aufgabe von Litera-

tur äußert, ebenfalls hinweist. Gestützt wird dies auch dadurch, dass die erwähnten Ereignisse im Roman als die absolut wichtigsten Kardinalpunkte dieser Lebensphase Puccinis dargestellt werden – es gibt keine weiteren Kernereignisse im Roman, die in narrativer Hinsicht vergleichbar bedeutsam gemacht werden.

3.4.3 *Die Jagd nach Corinna* (2008)

Da *Die kleinen Gärten des Maestro Puccini* von mehreren Epitexten begleitet wird und nicht die einzige Arbeit Kraussers zu Puccini darstellt, lassen sich der Betrachtung noch viele weitere Aspekte hinzufügen. Die folgenden Abschnitte behandeln zwei weitere, prinzipiell eigenständige Werke Kraussers, allerdings hinsichtlich ihres direkten Bezuges zum besprochenen Puccini-Roman.

Der schmale Band *Die Jagd nach Corinna. Eine Puccini-Recherche* (im Folgenden zitiert mit der Sigle JC) stellt in Kraussers Werk eine Ausname dar: Es handelt sich um die Dokumentation der Recherche, die nach Kraussers und Dieter Schicklings Meinung die wahrscheinliche Identität der Puccini-Geliebten mit dem Spitznamen Cori zu Tage gebracht hat. Der Band ist in vierzehn mit römischen Zahlen bezeichnete Kapitel aufgeteilt, gefolgt von Fotografien sowie Faksimiles diverser Briefe und amtlicher Dokumente.[52] Der Text ist dokumentarisch, archivarisch, faktual: Hier äußert sich Krausser als Puccini-Forscher. Nach einem Vorwort wird zunächst der Forschungsstand zu Cori, also die verfügbaren Briefstellen in italienischer Sprache und deutscher Übersetzung, aufgeführt, durchsetzt von orientierenden Kommentaren zur biografischen Situation Puccinis und gefolgt von einer Zusammenfassung der recherchierten Sachlage. In den weiteren Kapiteln berichtet Krausser, wie sich der Forschungsstand in den letzten Jahren verändert hat, wie Krausser in stetem Austausch mit Dieter Schickling vermeintlich vielversprechende Spuren Corinnas verfolgt, plausible Hypothesen prüft, eine bestimmte schon entgegen Schicklings Bedenken für den *Maestro Puccini* verwenden möchte, aber dann aufgrund von Unstimmigkeiten verwirft (vgl. JC 32–37). In Kapitel V. wird beschrieben, wie im Jahr 2005 ein neues, Cori betreffendes, handschriftliches Dokument Puccinis auftaucht, das ihm und Schickling als Transkription der Puccini-Expertin Gabriella Biagi-Ravenni vorliegt. Daraus ergeben sich neue Ansatzpunkte, die viele der vorigen Möglichkeiten unplausibler werden lassen. Die zweite Hälfte des Bandes setzt detailliert auseinander, wie die Informationen des „diario" genannten, neu entdeckten Dokumentes im Zusammenspiel mit anderen, überwiegend amtlichen Dokumenten zu einer zwar indizienhaften, aber plausiblen Identifizierung einer bis anhin völlig unbekannten Turiner Näherin führen. *Die Jagd nach Corinna* lässt sich rein auf ihren Informationswert hin lesen: In

52 Die letzten beiden Kapitel (beide mit „XIV." beziffert, vermutlich ein Druckfehler) sind Nachdrucke der jeweils zu Corinna und Sybil Seligman in der Sonntags-FAZ erschienenen Artikel Kraussers.

dieser Hinsicht handelt es sich um eine übersichtliche Aufarbeitung der einschlägigen Quellen zu Coris Existenz und einer darauf aufbauenden, plausiblen Schlussfolgerung, die den derzeitigen Forschungsstand darstellt (vgl. Schickling 2007, 446).

Die Dokumentation soll hier aber auch als das beschrieben werden, was sie außerdem noch ist: ein für den Roman *Die kleinen Gärten des Maestro Puccini* wichtiger Epitext, dem immerhin eine eigene Buchveröffentlichung eingeräumt wurde und der sich nicht in der Auflistung roher Daten und trockener Archivdokumente erschöpft. Gegenstandsbedingt wird der folgende Abschnitt anders funktionieren als die obigen Analysen: Es handelt sich nun einmal nicht um einen fiktionalen Text, geschweige denn einen Roman – aber doch um einen weitgehend narrativen Text. Durch seine Stellung als werkrelevanter Epitext zum *Maestro Puccini* ist er Teil der literarischen Gesamtlage von Kraussers biografischem Erzählen.

Die Jagd nach Corinna folgt einer spezifischen narrativen Spannungsstruktur: derjenigen der detektivischen, aufspürenden Fahndungsgeschichte, auch wenn die titelgebende ‚Jagd' das poetischere Bild abgibt (vgl. dagegen aber auch die Puzzleteil-Metaphorik, die die Titelseite des Bandes bietet): Intertextuell gesehen handelt es sich dabei auch um eine Anspielung auf Puccinis tatsächliche Jagdleidenschaft, die in *Die kleinen Gärten des Maestro Puccini* als Leitmotiv eine große metaphorische Rolle hinsichtlich seiner erotischen Eroberungen spielt (vgl. im Roman besonders Kapitel 2, MP 19 f.). Krausser stellt in den Textteilen, die die chronologischen Aufreihungen der Dokumente verbinden, ausführlich und anschaulich dar, wie sich die Entdeckung von Cori für ihn Schritt für Schritt vollzog. Die Erzählstrategie ist relativ einfach: Die Leserinnen und Leser dürfen mit Krausser erleben, welche Faktenlage er zunächst vorfand, wie er eine falsche ‚Fährte' verfolgte, wie sich der Informationsstand entscheidend änderte und ein neuer historischer Befund möglich wurde. Übergeordnetes und verbindendes Element dieser Spurensuche ist, dass Krausser zu jedem Zeitpunkt darüber informiert, was die jeweils gegenwärtigen Kenntnisse für sein literarisches Roman-Projekt über Puccini (welches später in Form von *Die kleinen Gärten des Maestro Puccini* erscheinen sollte) bedeuten. So heißt es schon auf der ersten Seite:

> Bei der ausführlichen Beschäftigung mit Puccini zeichnete sich ab, daß der Stoff eher für einen Roman als für einen Film bestimmt war. Dramaturgisch schimmerte ein Triptychon hervor; der erste Teil sollte Puccinis Geliebter Corinna gelten, der zweite Teil seiner Kurzzeitgeliebten und langjährigen platonischen Muse Sybil Seligman, der dritte den Cousinen Giulia und Doria Manfredi, von denen die erste Puccinis Geliebte war, die zweite dessen aber nur fälschlicherweise verdächtigt wurde. Ein großer Stoff, der über eine Dekade hinweg beschrieben nicht nur alle Elemente einer vielschichtigen Künstlertragödie mit komischen bis grotesken Elementen, vielmehr auch ein reizvolles Panorama der sogenannten Belle Epoque versprach, frei von allen Klischees. (JC 5)

Im Weiteren äußert Krausser sich immer wieder dazu, inwiefern die vorgefundenen Fakten und die daraus gefolgerten Vermutungen auf sein geplantes Romanprojekt und dessen jeweiligen Arbeitsstand einwirken. Im dritten Kapitel zum Beispiel wird

eine als valable Cori-Option betrachtete Kandidatin namens Clelia Carena eingeführt, dann anhand von verstreuten, aber zusammenpassenden Details zunächst plausibilisiert und schließlich mit einer Vorausdeutung verworfen: „Wären ab November 2005 keine neuen Informationen eingeflossen, Dieter Schickling und ich hätten uns damit abfinden müssen, außer einer relativ plausibel klingenden Hypothese nichts ins Feld führen zu können" (JC 37). Krausser zeigt trotzdem ausführlich auf, inwiefern die besagte Person faktisch als Cori in Frage käme – demonstriert wird dabei neben der Entdeckungsgeschichte noch mindestens zweierlei: Erstens kann Krausser so zeigen, wie viele völlig zerstreute Einzelinformationen er für diese Art historischer Indiziensuche kennen und verarbeiten muss, kurz: dass er ein Experte ist. Zweitens kann so ein Einblick in die Produktionsästhetik gegeben werden: Diese und eine weitere falsche Fährte werden als Gelegenheit genutzt, andere mögliche Varianten des Romans zu präsentieren, die auch hätten erzählt werden können. Ebenfalls hervorzuheben ist diesbezüglich das folgende vierte Kapitel, genannt „Teresa Corinna Ubertis" (JC 38). Krausser präsentiert die gleichnamige Schriftstellerin in Kontrast zu Clelia Carena als Zufallsfund, welche aus diversen Gründen (angefangen beim Namen) als Kandidatin für Cori in Frage zu kommen scheint (vgl. JC 38 f.). Die Struktur des vorherigen Kapitels wird leicht variiert wiederholt: Die aufwändige Recherchearbeit wird beschrieben und Teresa Ubertis als Kandidatin plausibel gemacht – dieses Mal allerdings mit dem Hinweis, dass Dieter Schickling frühe Bedenken anmeldete, auf die Krausser nach eigener Charakterisierung „eher von oben herab" (JC 38) reagiert habe. Gerade in der abweichenden Variation macht dieses erzählerische Mittel den mit aufwändiger Recherche-Arbeit verbundenen, unliebsame Gegenargumente ausblendenden Tunnelblick spürbar. Nach einer Reihe von kulturgeschichtlich interessanten Fakten – so war Teresa Corinna Ubertis eine populäre Schriftstellerin, deren Bücher überzeugende biografische Anspielungen auf Puccini aufweisen (vgl. JC 39), und „Geliebte oder zumindest Muse des Futuristen Tommaso Marinetti" (JC 39) – wird sie als Cori wiederum mit einer Vorausdeutung verworfen: „Und nichts, wirklich gar nichts hätte mich von dieser These je abgebracht, wäre nicht etwas schlicht Unglaubliches passiert. Aber dem wollen wir nicht vorgreifen, sondern die Euphorie jener Wochen verdeutlichen" (JC 39). Hierauf zeigt Krausser die Parallelen zwischen der Cori-Affäre und zahlreichen Texten von Ubertis auf und spricht von Letzterer im Indikativ als Geliebter von Puccini: „Mag sein, daß TCU [Teresa Corinna Ubertis] befürchtete, irgendwann nach GPs Tod käme ihre Rolle als dessen Geliebte heraus […]" (JC 40), was erst viel später und nach ausführlicher Darlegung der heute als gültig erachteten Version kommentiert und bewertet wird.[53] Dieses aufführliche Ausbreiten und Zusammenführen

53 „Was ist vom Roman *Sergina* zu halten, den Teresa Corinna Ubertis schrieb? Durch die Fülle der enthaltenen Übereinstimmungen mit dem wirklichen Verhalten Puccinis liegt die Annahme nahe, daß TCU sich von einer Geschichte inspirieren ließ, die ihr vielleicht der Puccini-Intimus Nomellini erzählte, als die Affäre bereits zehn Jahre zurücklag" (JC 67). Krausser hält also immerhin daran fest, dass es sich seines Erachtens bei Ubertis' Text um einen Schlüsselroman über Puccini handelt, was

von Informationen der verschiedenen Quellen nimmt auch die verbleibende zweite Hälfte der *Jagd nach Corinna* ein, wobei weiterhin regelmäßige Einschübe die weiteren Recherche-Ergebnisse zusammenfassen und darüber berichten, in welcher Reihenfolge und wie Krausser neue Informationen erreichten. Narrativ gesehen geht es hier weniger um die Aufbereitung der Fakten, sondern das Nacherlebbarmachen der Recherchearbeit.

An Kraussers Äußerungen ist aus literaturwissenschaftlicher Sicht neben dem narrativen der zweite erwähnenswerte Aspekt der poetologische: Die Recherche und ihre Resultate werden in der *Jagd nach Corinna* insgesamt unter dem Gesichtspunkt ihrer literarischen Tauglichkeit bewertet, dies gilt insbesondere für die diversen möglichen Corinnas. Clelia Carena etwa, die durch ein (von ihr als alte Frau selbst in die Welt gesetztes) Gerücht ins Gespräch kam, „wäre, vom rein literarischen Standpunkt aus, eine gute *Corinna* gewesen" (JC 36). Über Teresa Corinna Ubertis schreibt er, sie „wäre als ‚*Cori*' eine geradezu ideale Besetzung gewesen, noch viel besser als Clelia Carena" (JC 39). Während diese Aussage bei Ubertis aufgrund ihrer kulturgeschichtlichen Einbindung als Schriftstellerin einleuchtet, wird Carenas angebliche Eignung als literarische Figur über die Tatsache hinaus, dass jedes Detail zu ihren Lebensumständen Anlass zu literarischen Spekulationen böte, eigentlich nicht begründet. Hier liegt die Strategie einer narrativen Klimax vor: Nach einer plausiblen, aber nicht eigentlich interessanten, wird eine *bessere*, aus literarischer Sicht geradezu ideale Protagonistin vorgeführt, welche dann wiederum durch die dritte, zwar kulturgeschichtlich und literarisch weniger ausreizbare, aber wenigstens ‚richtige' Cori abgelöst wird. Diese Klimax dient indirekt als weitere, eher rhetorische Bekräftigung von Maria Anna Coriascos ‚Echtheit' – warum sonst, so die Suggestion, hätte Krausser auf die literarisch interessantere Option verzichten sollen?

Zurück zum Ausgangspunkt der Überlegungen: Neben der sachlichen Aufarbeitung der historischen Fakten und der sehr bedacht ausgeführten narrativen Etablierung von Maria Anna Coriasco als echte Cori sind vor allem diejenigen Signale von Interesse, die Krausser mit seinen Überlegungen zur Produktionsästhetik sendet. Vordergründig wird in *Die Jagd nach Corinna* behauptet, die Wichtigkeit, eine weitere der vielen Liebesaffären Puccinis zu identifizieren, sei der Tatsache geschuldet, dass die anderen Teile des Romans historisch belegbar seien:

> Eins war mir klar: Die Teile Zwei und Drei meines Romans mit durchaus biographischem Wert, konnten zusammen mit einem Teil Eins, der nur ins Blaue fabuliert sein würde, kein organisches Ganzes ergeben. Mein Roman – und ich wollte bewußt einen Roman schreiben, um Dinge erzählen zu können, die ein Biograph zwar mutmaßen, aber ohne letzten Beweis nicht ohne Abschwächungen äußern darf – lebte von der Prämisse, mehr über *Corinna* herauszufinden (JC 6).

---

aufgrund der aufgelisteten Ähnlichkeiten zwischen ihrem literarischen Werk und Puccinis Leben auch plausibel erscheint.

Der von Krausser selbst in einem Fernsehinterview als „Soap-Opera“[54] bezeichnete Stoff wird durch die Cori-Entdeckung zunächst also schlicht historisch und biografisch legitimiert. Wenn Krausser in seiner publizierten Recherche die verschiedenen Frauen allerdings nach ihrer Tauglichkeit *als Romanfiguren* bewertet, wird auf einer anderen Ebene signalisiert, dass es bei der *Jagd nach Corinna* nicht um die bloße Suche nach einem historischen Faktum, sondern nach einem Romanstoff und dessen Dramaturgie geht. Hier dominiert poetologisch gesehen immer noch das gattungskritische Bewusstsein: eine *biographie romancée* über Puccini, die teilweise ‚ins Blaue fabulieren‘ würde, wäre gemäß diesem nicht-naiven literarischen Anspruch untragbar. Im vorigen Kapitel wurde gezeigt, wie ein von dieser Poetik vorgegebener Mehrwert im Puccini-Roman literarisch eingeholt wird. Aber auch die *Jagd nach Corinna* demonstriert eher nicht, oder nicht nur, die Wichtigkeit des historischen Faktums gegenüber der literarisierten Nacherzählung, obwohl genau das behauptet wird: „Das Wichtigste, die Identität der jungen Dame dem Vergessen entrissen zu haben, ist erstmal geschafft. Das Bild Corinnas formt sich mit jedem Detail etwas mehr. Nun kann ich mit dem Roman beginnen“ (JC 97). Vielmehr werden die narrativen Strategien des Bandes dazu eingesetzt, die spannende, von günstigen Zufällen geprägte Recherche nachfühlbar zu machen. Im Zentrum stehen dabei aber nicht einfach das historische Faktum der Corinna, sondern weitere, potentiell für einen Roman nutzbare Erzähloptionen, die ausgemalt werden: Letztlich nutzt Krausser die Plattform einer *Dokumentation*, um den Leistungsmehrwert von fiktionaler Literatur, von Romanen, gegenüber nicht-fiktionalen Biografien zu behaupten.

3.4.4 *Zwei ungleiche Rivalen* (2010)

Als ginge es darum, ein literarisches Langzeitprojekt stringent zu Ende zu führen, veröffentlicht Krausser 2010 *Zwei ungleiche Rivalen – Puccini und Franchetti* (im Folgenden zitiert mit der Sigle ZR). Dabei handelt es sich um eine Parallelbiografie der beiden zeitgenössischen Komponisten, womit Krausser „die weltweit erste Biographie des vergessenen italienischen Komponisten“ (Stallknecht 2011) Franchetti vorlegt. Denn Alberto Franchetti (1860–1942) feierte zu Lebzeiten zwar einige große künstlerische Erfolge, geriet im Verlauf des zwanzigsten Jahrhunderts allerdings weitgehend in Vergessenheit. Dies war zunächst der abnehmenden Popularität seiner späteren Werke geschuldet und wurde spätestens von den antisemitischen Kunstgesetzen des italienischen Faschismus durch ein faktisches Aufführungsverbot in den 1930er Jahren besiegelt. Krausser arbeitet seit Längerem an der Rehabilitierung Franchettis. 2015 wurden Teile einer Franchetti-Oper aufgeführt, die Krausser mit dem Komponis-

54 Helmut Krausser im Gespräch mit Thea Dorn in *Literatur im Foyer*. Literatursendung. SWR. 28. März 2008.

ten Torsten Rasch neuinstrumentiert hat. „Es ist mir sehr daran gelegen, diesen vergessenen, von den Faschisten verfolgten jüdischen Komponisten wieder zum Leben zu erwecken“, äußerte er sich in einem Interview mit dem Bayerischen Rundfunk.[55] Von diesem Impetus ist auch der Titel der Parallelbiografie getragen: Inhaltlich geht es vor allem darum, Franchetti die empfundene musikgeschichtliche Anerkennung zukommen zu lassen:

> Der Belletrist schlüpft gleichsam in die Rolle des Historikers: Seitenweise zitiert er Briefe, Rezensionen, Inhaltsangaben, skizziert das (wesentlich durch die Verlage Ricordi und Sonzogno geprägte) musikpolitische Klima im Italien des späten 19. Jahrhunderts. Dass Krausser Giacomo Puccini in einem parallelen Erzählstrang zu Franchettis ärgstem Widersacher aufbaut, hat wohl vor allem dramaturgische Gründe: Vom Ruhm des Bekannten soll ein wenig auf den gänzlich Unbekannten abfärben. (Thiemann 2011, 29)

Einerseits dienen dazu Hinweise auf Franchettis tatsächliche damalige Erfolge als Opernkomponist, andererseits wird er konsequent als ‚ungleicher‘, da nur zeitweise ebenbürtiger künstlerischer Rivale und verwandter Geist Puccinis aufgebaut:

> Franchetti und Puccini verbindet viel, nicht nur die Liebe zu den Frauen und den Automobilen. Beide benutzen Illica als Librettisten. Carlo Carignani stellt sowohl für ihn als auch für Franchetti die Klavierauszüge ihrer Opern her, Toscanini ist beider erklärter Lieblingsdirigent, und Enrico Caruso, der junge Weltstar unter den italienischen Tenören, fühlt sich beiden Komponisten gegenüber in der Pflicht. (ZR 195)

Die Schilderung konzentriert sich auf die künstlerische Schaffensphase der beiden Komponisten, den größten Raum nehmen die 1880er und -90er Jahre ein. Kindheit und Alter der beiden werden (wenn überhaupt) in stark geraffter Form wiedergegeben, der zweiten Lebenshälfte des fast 82 Jahre alt werdenden Franchettis werden nur wenige Seiten eingeräumt.

Darstellungstechnisch handelt es sich bei diesem Text um das, was im Abschnitt zu biografischem Erzählen (vgl. Abschnitt 2.5) als ‚traditionelle Biografie‘ bezeichnet wurde: Eine weitgehend impersonale, auktoriale Erzählinstanz bietet chronologisch, mit souveräner Innensicht, psychologischer Motivierung und oft szenischem, wenig distanziertem Vermittlungsmodus die Leben zweier Komponisten dar, die wegen ihrer künstlerischen Tätigkeit etwa auch lose Bekanntschaft pflegten, deren Karrieren aber unterschiedlich verliefen. Eine beträchtliche Anzahl von Briefen, Ausschnitten aus Libretti und Zusammenfassungen der Opern werden in die Erzählung eingewoben. Folgende Beispiele illustrieren das Verfahren, das historisch belegte Fakten mit psychologisch immerhin plausibler Figureninnensicht verbindet:

---

55 Im Gespräch mit Armin Kratzert in: *LeseZeichen*. Literatursendung. Bayerischer Rundfunk. 26. Oktober 2015. Vgl. auch die von Krausser betriebene Webseite www.freundefranchettis.com, die sich für die Einspielung und Verbreitung von Franchettis Werken einsetzt.

> Am 11. Februar 1888 kommt der große, lang erwartete Tag. Alberto, der die Oper nicht nur selbst dirigiert, sondern auch deren Inszenierung überwacht, kaschiert seine Nervosität durch betont gleichmütiges Gebaren, das ihm gelegentlich als Arroganz ausgelegt wird. (ZR 73)

> Die meist mittellosen torrelagesischen Kumpane dienen Puccini als emotionales Rückzugsgebiet. Nur in ihrer oft recht derb und gewollt jugendlichen Gesellschaft fühlt er Bodenhaftung, kann unverstellt er selbst sein, während er sich aufs internationale Parkett stets wie zufällig verschlagen fühlt. (ZR 185)

> Alberto sieht sich das alles amüsiert an und denkt nicht daran einzuschreiten, er scheint sich Erminias Liebe sicher. (ZR 197)

Das folgt den geläufigen Genrekonventionen: Die situativen Details, etwa Franchettis konkrete Verhaltensweise vor der Opernpremiere, könnte man aus schriftlichen zeitgenössischen Quellen immerhin ableiten, Puccinis Gefühle gegenüber seinen Freunden ebenso, auch die Behauptung, Franchetti habe nie daran gedacht, auf D'Annunzios Avancen gegenüber seiner Frau Erminia zu reagieren, gehört in diese Kategorie – obwohl sie streng genommen nicht beweisbar sind (D'Annunzios Nähe zur faschistischen Bewegung macht die Szene überdies metonymisch zu einem weiteren Hinweis auf Franchettis politische Unbedarftheit). Die leitende Kategorie ist hier der Grad der Plausibilität, mit der man aus allen verfügbaren Quellen menschliche Handlungsgründe und Empfindungen inferieren kann (zur Plausibilität als Parameter für biografisches Erzählen vgl. auch Hanuschek 2009, 13 f.). Aufgrund der Materiallage ist es möglich, die verschiedenen Darstellungen derjenigen Szene zu vergleichen, in welcher Puccini Cori zum ersten Mal begegnet. Im dokumentarischen *Die Jagd nach Corinna* lässt sich nachverfolgen, wie Krausser zur Annahme kommt, Puccini und Cori hätten sich im Zug kennengelernt: Diese nicht belegte Behauptung hat ihren Ursprung in einer Anekdote von Clelia Carena, die als alte Frau wahrscheinlich nicht wahrheitsgemäß behauptet hatte, bei Cori habe es sich um eine Freundin gehandelt. Krausser notiert im Anschluss an Clelia Carenas Anekdote: „Corinna habe Puccini im Zug kennengelernt. Gut denkbar" (JC 34). Auch im vorher erschienenen Zeitungsartikel ist die Quelle des Gerüchts wiedergegeben und als Möglichkeit gekennzeichnet: „Puccini habe sie im Zug kennengelernt. Warum auch nicht?" (JC 98). In Dieter Schicklings wissenschaftlicher Biografie wird ähnlich verfahren: Puccinis damalige Lebenssituation und andere Indizien machen die Treffen im Zug plausibel, sogar wahrscheinlich:

> Es scheint, dass dieses sonderbare weil äußerst unbequeme Hin- und Herfahren zusammenhängt mit einer der heftigsten und rätselhaftesten Amouren in Puccinis Leben. Vielleicht hat er in den Probentagen in Turin jene junge Frau kennengelernt, die von Elvira später abfällig als „la piemontese" oder „la torinese" bezeichnet wurde […]. […] Jedenfalls spricht manches dafür, dass Puccini in diesen Tagen seine vielen Bahnfahrten zusammen mit jener Corinna unternahm, um mit ihr allein zu sein […]. (Schickling 2007, 158 f.)

In Kraussers Biografie *Zwei ungleiche Rivalen* ist die Zugbegegnung hingegen als Sachverhalt gegeben, wenn auch mit einem Fußnotenverweis auf die obigen Quellen (in denen man die Faktizität der Details überprüfen könnte):

> Puccini ist am Höhepunkt seines Lebens angelangt, glaubt, es in jedweder Hinsicht im Griff zu haben. Bis ihm Maria Anna Coriasco begegnet, im Zug auf der Strecke zwischen Mailand und Turin. Die siebzehnjährige dunkelhaarige Schönheit, eine einfache Näherin […], flirtet mit ihm, bietet sich mehr oder minder an. (ZR 192)

Mit ähnlicher Formulierung wurde dies schon im Roman *Die kleinen Gärten des Maestro Puccini* erzählt:

> Beide haben einander im Zugabteil zwischen Turin und Mailand kennengelernt. Sie hatte ihn erkannt und angesprochen, neckisch-dreist, er fühlte sich geschmeichelt und zum Flirt bereit, jedoch auf routinierte Weise, ohne ernsthaften Glauben, es könne mehr daraus werden. (MP 44)

Zweck dieser Aufreihung ist nicht, in Kraussers traditioneller Biografie etwaige sachliche Ungenauigkeiten nachzuweisen (die ja an anderer Stelle von ihm selbst geklärt sind), sondern die Konventionen dieses traditionell-biografischen Darstellungsverfahrens aufzuzeigen. Die Aufreihung zeigt nämlich, dass sich *Zwei ungleiche Rivalen* einerseits deutlich von Kraussers eigenem oder Schicklings Sachtext zum Thema unterscheidet, wo Unsicherheiten und Vermutungen als solche benannt werden. Andererseits ist die Szene in einem distanzierteren und etwas stärker vermittelten Modus gehalten als im Roman *Maestro Puccini*, wo sie konkretere Angaben zu Coris Verhalten und Puccinis Bewusstseinsinhalten enthält. Teil dieser traditionell-biografischen Konvention ist, dass plausible, nicht in der Rolle narrativer Kardinalfunktionen erscheinende Ereignisse und Sachverhalte erzählt werden können, ohne hinsichtlich ihrer mangelnden Belegtheit problematisiert zu werden, um einem darstellungsrealistischen, hier auf illusionistische Immersion ausgerichteten Erzählfluss keinen Abbruch zu tun:

> Die Wiedergabe mentaler Zustände (Gedanken, Gefühle, Wünsche) fremder Personen belastet den Glaubwürdigkeitsanspruch einer Biographie in besonderem Maße. […] Dennoch verzichten wohl die wenigsten Biographen auf die Darstellung psychischer Vorgänge. In der Regel macht der Biograph dabei aber seinen Lesern deutlich, dass die von ihm dargestellten Bewusstseinszustände zwar nicht nachweisbar, aber doch zumindest plausibel sind. (Klein/Martínez 2009, 215)

Je häufiger in einem biografischen Text solche literarisierenden Techniken (Innensicht, interne Fokalisierung, direkte Rede) eingesetzt werden, desto eher spricht man in der Forschung von einer literarischen Biografie, einer Romanbiografie oder *biographie romancée* – die Grenze zur Fiktionalität wird gattungsgemäß eher graduell behandelt (auch wenn sie dies streng fiktionstheoretisch nicht sein kann, vgl. Zipfel 2001, 292–297). Klein/Martínez verweisen für diesen Zusammenhang darauf, dass Leserinnen und Leser auch bei faktualen Biografien den Fiktionsvertrag hinsichtlich

mentaler Zustände und ähnlicher Dinge großzügiger auslegen. Ein hervorhebenswertes, auf Literarisierung abzielendes Element in *Zwei ungleiche Rivalen* ist, dass die Parallelbiografie mittels intertextueller Verweise literarisch aufgeladen wird: Jedes der acht Kapitel, innerhalb derer in abwechselnden Abschnitten von Puccini oder Franchetti berichtet wird, ist in teilweise leicht abgeänderter Form nach Titeln berühmter Erzählwerke der Weltliteratur benannt. Sie lauten*: Tod in Venedig, Lehrjahre des Herzens, Der Maestro und Margherita, Fahles Feuer, Stolz und Vorurteil, Die Verwirrungen des Zöglings R., Metamorphosen und Unwiederbringlich.*[56] Dies ist der Kritik nicht entgangen und wird als für Sachbücher zumindest ungewöhnlich vermerkt:

> Etwas hochtrabend wirken auf den ersten Blick die gesetzten Kapitelüberschriften, die kanonisch gewordene Texte wie ‚Der Tod in Venedig' oder ‚Lehrjahre des Herzens' aufgreifen. In der Durchführung der einzelnen Kapitel wirken sie allerdings stimmig. (Tröger 2011, 68)

Erläutert wird nicht, worin diese Stimmigkeit besteht. Zwar ist in jedem der Kapitel mindestens ein meist inhaltlicher, motivischer Aspekt identifizierbar, der den Titel hinreichend rechtfertigt (im ersten Kapitel etwa wird erwähnt, dass Richard Wagner 1883 in Venedig verstarb), darüber hinaus lassen sich in formaler, narrativ strukturierender oder generischer Hinsicht aber kaum unmittelbare interpretatorische Schlüsse ziehen: Das erste Kapitel ist Thomas Manns Erzählung in keiner Weise erzählerisch nachgebildet, weder funktioniert es wie eine Novelle noch bestehen über Wagners Tod hinaus (über den übrigens ganz am Anfang des Kapitels, im ersten Satz, berichtet wird) strukturelle oder inhaltliche Ähnlichkeiten. Immerhin betont die Wahl des Prätextes die geschichtliche Konstellation der wechselseitigen kulturellen Befruchtung zwischen Italien und Deutschland vor und nach 1900, was wenig später auch ausformuliert wird: Franchetti sei

> einer jener typischen Italiener, die während des Fin de siècle von einer Sehnsucht nach Deutschland gepackt werden. Aus dem politisch zerrütteten Italien blicken viele Menschen bewundernd, gar neidisch auf das straff geordnete, kulturell blühende Kaiserreich. Es ist die Zeit, da deutsche Schauplätze in der italienischen Oper Mode werden. (ZR 11)

Hinsichtlich Franchettis Leben wird hier die katastrophale Entwicklung des deutschen und italienischen Faschismus vorweggenommen: Der Jude Franchetti, so vermutet Krausser, hätte den Antisemitismus seines musikalischen Idols Wagner wohl „als ein boshaftes Gesellschaftsspiel und von sehr theoretischer Natur, keineswegs etwas persönliches" (ZR 8) entschuldigt; später wird erwähnt, dass die internationale Erfolgsoper *Germania* des germanophilen Franchetti vor dem Ersten Weltkrieg ausgerechnet in Deutschland selten aufgeführt wird („Sicher nicht wenige Deutsche

---

56 Die Autorinnen bzw. Autoren der alludierten Titel sind in entsprechender Reihenfolge: Thomas Mann, Gustave Flaubert, Michail Bulgakow, Vladimir Nabokov, Jane Austen, Robert Musil, Ovid und Theodor Fontane.

würden ihr Land lieber von jemand anderem als einem italienischen Juden besungen wissen […]“, ZR 213), um dann nach Ausbruch des Weltkriegs auch im übrigen Europa „unmöglich“ zu werden: „Ein Text, der mit jeder zweiten Zeile die Tugend und Standhaftigkeit des Feindes verherrlicht – ein Unding“ (ZR 213).[57] Und wie oben angemerkt musste Franchetti unter dem italienischen Faschismus zwar keine unmittelbare Gefährdung seines Lebens, aber eine soziale und künstlerische Verdrängung (sowie ein faktisches Aufführungsverbot ab 1938) erleiden. Wie passt das alles zum *Tod in Venedig*? Hermeneutisch gelesen wird hier Franchetti als kunstverliebter, politisch unbedarfter *Décadent* eingeführt, der in Aschenbach'scher Manier das kommende Unglück nicht rechtzeitig antizipiert. Überraschenderweise bezieht sich der *Tod in Venedig* also vordergründig auf Wagner, bei genauer Lektüre aber eben auch auf Franchettis künstlerische Laufbahn.

Das *Metamorphosen* genannte Kapitel ist intertextuell ähnlich stark aufgeladen. Es setzt zwar mit dem Hinweis ein, Puccini habe „1896 bis 1899 eine tiefgreifende Wandlung“ vom „Provinzbursche[n]“ zum „‚Global Player‘“ (ZR 185) durchgemacht; aus den von Franchettis Leben geschilderten Ereignissen leitet sich hingegen kein ähnlich offensichtlicher Bezug zum Titel ab. Viel eher handelt es sich um eine Anspielung Kraussers auf seinen eigenen Prätext. In diesem Kapitel wird nämlich aus Puccinis Leben die Corinna-Affäre rekapituliert. Ovids *Metamorphosen* spielten bereits in *Die kleinen Gärten des Maestro Puccini* eine Rolle mit poetologisch lesbarer Funktion. Die motivische Wiederaufnahme bekräftigt noch einmal die diesbezügliche Deutung des fiktiven Puccini-Zitats über Ovid,[58] dass die Funktion von Literatur hinsichtlich Künstlerbiografien sein müsse, die Ereignisse des Künstlerlebens dazu zu verwenden, die Faszination der Entstehungsprozesse ihrer Kunstwerke spürbar zu machen (vgl. dazu ausführlich oben 3.4.1). Der Kapiteltitel drückt noch einmal die literarische Programmatik auch dieser traditionell erzählten Biografie aus.

Bei den anderen Titeln ist keine vertiefte Krausser-Philologie für eine Interpretation der intertextuellen Anspielungen vonnöten: Im Kapitel *Der Maestro und Margherita* zum Beispiel finden sich zu Bulgakows Roman *Der Meister und Margarita* insofern einige Bezüge, als es in Franchettis Operndebüt *Asrael* wie in besagtem Roman

57 Der Musikologe Michael Stallknecht beschreibt eine Neuaufführung der Oper in seiner Rezension zu Kraussers Parallelbiografie entsprechend: „Als die Deutsche Oper Berlin 2006 die Oper ‚Germania‘ auf den Spielplan setzte, war das ein veritabler Reinfall. Das Werk des Italieners Alberto Franchetti deutschtümelte, dass die preußischen Knochen knackten. Die halbe Geisteselite der Romantik stand da, Volkslieder singend, auf der Bühne und kämpfte, beschirmt von Königin Luise als ‚neuer Thusnelda‘, die Befreiungskriege. Ehr' und Treu' und Tugendbund im Wort, Völkerschlacht bei Leipzig im Orchester“ (Stallknecht 2011).

58 Um die Mühe des Zurückblätterns zu ersparen, zitiere ich hier noch einmal den zentralen, selbstreflexiv und poetologisch lesbaren *fiktiven* Satz Puccinis aus Kraussers Roman: „Und jede Frau, mit der ich schlief, endete als Melodie in mir. Jede. Wenn es etwas wie Apokryphen zu Ovids Metamorphosen gäbe, müßten sie den Zauber des Prozesses vermitteln, der es vollbringt, einen Fick in Musik zu verwandeln“ (MP 31 f.).

ebenfalls um Dämonen und den Teufel geht („Die Titelfigur erinnert sogar an Kraussers ‚Großen Bagarozy': Ein Teufel, der liebt und sterblich werden will", Stallknecht 2011), und Franchettis Verlobte Margherita heißt. Hauptsächlich ergibt sich hier für den Biografen die Gelegenheit, Franchetti wegen seines Debüterfolgs zum ‚Maestro' zu erheben, ihm mittels Bulgakow kulturgeschichtliches Gewicht zuzuweisen und so eine Parallele zum Titel *Die kleinen Gärten des Maestro Puccini* zu erstellen. Ein letztes Beispiel: Das Kapitel *Stolz und Vorurteil* dreht sich schlicht um Franchettis verletzten Künstlerstolz, da der Verleger Ricordi ihn angeblich systematisch schlechter behandele als Puccini, sowie um Franchettis erste Vorurteile gegenüber Puccinis neuestem Werk, obwohl er diese möglicherweise bald revidieren wird:

> Der Erfolg von *Manon Lescaut* ist Alberto Franchetti suspekt. [...] Dennoch ist er objektiv genug, um zu ahnen, daß er sich vielleicht täuscht, daß die neue Zeit eine neue dramaturgische Psychologie fordert und daß die Sprunghaftigkeit innerhalb jener *Manon*-Szenen auf ihre Weise der menschlichen Existenz näher kommt als irgendein noch so durchdachter struktureller Überbau. (ZR 119)

Zusammenfassend zur Funktion der Kapiteltitel: Sie sind zum eigentlichen Verständnis der biografischen Vorgänge in keiner Weise notwendig, ihre unmittelbare intertextuelle Funktion besteht vor allem in einer vom jeweiligen Prätext vorgegebenen Perspektivierung. Wie die obigen Beispiele zeigen, geht es jeweils in erster Linie um eine Hinlenkung der Aufmerksamkeit auf die *künstlerische Entwicklung* der beiden Protagonisten und ihres Verhältnisses. Die Allusionen an die weltliterarischen Werke rücken jeweils Vorgänge und Entwicklungen in den Vordergrund, die das Leben Puccinis und Franchettis *als Künstler* betreffen, wie oben anhand von *Metamorphosen* ausführlich gezeigt wurde. Wagners Tod in Venedig im gleichnamigen Anfangskapitel stellt Franchetti als germanophilen, politisch arglosen Wagner-Fanatiker vor, in *Der Maestro und Margherita* wird er ein erfolgreicher Künstler (eben wie Puccini ein *Maestro*), *Stolz und Vorurteil* betrifft die gegenseitige *künstlerische* Beurteilung der Komponisten – die weiteren Titel lassen sich in analoger Weise deuten. Wenn auch eine im Verfahren durch und durch konventionell erzählte Biografie vorliegt, so wird mit diesen Mitteln motivisch ein Schwerpunkt auf die künstlerischen Prozesse, nicht auf die privaten Leben gesetzt. Dies literarisiert den Text, was, wie im Folgenden gezeigt wird, einen zentralen Punkt der Kritik an dieser konventionell erzählten, traditionellen Biografie darstellt.

Zwar wurde der Text ohne Gattungsbezeichnung auf dem Titelblatt veröffentlicht, aber wie im vorhergehenden Puccini-Roman gibt Krausser an verschiedenen Stellen von *Zwei ungleiche Rivalen* Rezeptionsanweisungen zum (nicht-)fiktionalen Status dieser beiden Texte. In einer Fußnote verweist er auf seinen ‚Dokumentarroman' *Die kleinen Gärten des Maestro Puccini* und schreibt, dieser sei „formal zwar ein Roman, aber inhaltlich wie ein Sachbuch zu lesen. Das Buch enthält kaum Erfindungen, wie manche Rezensenten annahmen und zugegebenerweise annehmen mußten" (ZR 194). Im Nachwort der Parallelbiografie wird in ähnlicher Weise auf deren Faktualität insistiert:

> Ich möchte betonen, daß es sich bei vorliegendem Text um ein *Sachbuch* handelt, das sich mitunter eines erzählerischen Stils bedient. Schweren Herzens hat der Romancier in mir darauf verzichtet, hier und da die Terra incognita im Sinne der Dramatik plastischer auszugestalten. (ZR 217)

Der biografische Roman über Puccini und die Parallelbiografie über Puccini und Franchetti werden von Krausser in einen engen Werkzusammenhang gebracht. An diesen Anweisungen wird Verschiedenes deutlich. Zunächst sind sie ein insistierender Hinweis auf die angesprochene Gattungskonvention: Ein literarisierendes Darstellungsverfahren und einige wenige Erfindungen werden eingeräumt, letztere allerdings im Rahmen der gattungskonventionell tolerierten, da plausiblen Fiktionalisierungen (etwa die detaillierten Beschreibungen von situativen Verhaltensweisen und mentalen Zuständen). Ausgeräumt werden sollen Zweifel am faktischen Gehalt, die durch das literarisierte Darstellungsverfahren, aber auch die Kenntnis des bisherigen Werks Kraussers begünstigt werden. Denn daran anschließend handelt es sich um eine spezifische Strategie der Autorinszenierung, die sich an die hier gestellte Frage des Naiven Erzählens zurückbinden lässt. Wenn Krausser explizit betont, dass ‚der Romancier in ihm' aus dem Stoff noch viel mehr hätte machen können, greift er dabei auf seinen Ruf als erfindungsreicher, aus historischen Stoffen spannende Fiktionen kreierender Autor von postmodernen Historienromanen wie *Melodien* oder Metabiografien wie *Eros* zurück. Dies signalisiert, das Vorhandene sei mit möglichst sparsam verwendeter poetischer Lizenz niedergeschrieben; die gleiche Funktion haben die Interview-Aussagen Kraussers, er habe in *Die kleinen Gärten des Maestro Puccini* faktische, aber zu sehr nach literarischer Konstruktion klingende Originalzitate, Zufälle und Ereignisse aus Puccinis Leben nicht verwendet, aus Angst, der biografische Aspekt der Texte werde dadurch unglaubhaft.[59]

Zwar ist „Werkpolitik" (Marx 2009, 64) bei Krausser weder eine Neuheit noch eine Seltenheit. Sein Tagebuch-Projekt ist großteils werkkommentierend und -begleitend und wurde in dieser Hinsicht mehrfach analysiert (vgl. Rehfeldt 2005; Niefanger 2009). Allerdings kamen seine literarischen Werke bis anhin ohne rezeptionssteuernde Nachworte aus; die Ausnahme bildet höchstens der, allerdings stark literarisierte, Faktualität subvertierende Anmerkungsteil von *Melodien*. Auch Interviews (oder gar Fernsehauftritte) gab es so wenige, dass Krausser als notorisch medienscheu gilt. Zu deren Häufung kommt es erst im Rahmen der Puccini- und Franchetti-Arbeiten. Letztlich sind die vielen paratextuellen Aussagen und Rezeptionsanweisungen, mit denen Krausser seine Puccini-Bücher umgibt, auch als Symptom eines Kampfes um poetologische Deutungshoheit verstehbar. Die vielen Epi- und Peritexte zu den Puccini-Texten (und ihr Verhältnis zueinander) haben die Funktion, Krausser zwar als biografisch arbeitenden Puccini-Experten, aber eben auch als Romanautor zu

59 Vgl. Helmut Krausser im Gespräch mit Thea Dorn in: *Literatur im Foyer*. Literatursendung. SWR. 28. März 2008.

inszenieren, der seine Fabulierlust angesichts des Stoffes bändigen müsse (und dies auch erfolgreich tue), gerade weil dieser Stoff schon poetische, romaneske Züge aufweise. Dies wird auch durch die auf Miterleben zielende Darstellung der akribischen Corinna-Recherche fundiert und intensiviert, in welcher ständig eine *inhärente* Literarizität der biografischen Vorlage ausbuchstabiert wird (s. o.). Behauptet wird damit eine Literarizität/Poetizität der Wirklichkeit, genauer: dass *erzählte* Wirklichkeit unumgänglicherweise in poetische (nicht gleichbedeutend mit: fiktionale) Strukturen transformiert werde. Dass aber poetische Strukturen nicht erst in der Darstellung, sondern eben schon im Gegenstand (den historischen Ereignissen) angelegt seien, ist nun genau die im Verlauf der Moderne und Postmoderne unter Kritik geratene Ansicht über die literarische Funktion von narrativer Konfiguration.

Das Verfahren von *Zwei ungleiche Rivalen* folgt weitgehend den Gattungskonventionen der nicht-fiktionalen Biografie, es handelt sich – aus der Sicht der (post-)modernen Skepsis gegenüber narrativer Konfiguration – um Naives Erzählen. Die Parallelbiografie ist gegenüber dem Roman *Maestro Puccini* in ihren Erzähltechniken graduell weniger literarisiert und bewegt sich innerhalb der Gattungskonventionen und der Tradition populärer Biografien (vgl. Porombka 2009, 122 f.). Die Funktion der intertextuellen Kapiteltitel kommt eher einer Auslagerung von Poetizität in die Paratexte nahe als einer Literarisierung des Erzähltextes. Das genuin Naive Erzählen zeigt sich hier darin, dass sich auf die Suggestivität von Selektion und narrativer Konfiguration verlassen wird, um mit literarischen und literarisierten Texten biografische Wahrheiten zu generieren. Dazu gehört etwa die erzählerische Etablierung Franchettis als Rivalen Puccinis – deren Triftigkeit von musikologischer Seite angezweifelt (Stallknecht 2011) und im Nachwort von Krausser selbst relativiert wird (vgl. ZR 218), die aber die narrative Struktur der Biografie bestimmt. Kritisiert wird in vielen Rezensionen einerseits, dass Krausser in *Zwei ungleiche Rivalen* seine Quellen nicht offenlege, dass zu wenig musikologisches Wissen transportiert werde (vgl. Brachmann 2011, 28; Stallknecht 2011; Thiemann 2011, 29), um Franchetti tatsächlich musikhistorisch neu zu positionieren. Als problematisch hervorgehoben wird andererseits besonders die narrative Konfiguration der Komponistenrivalität, dass also die Engführung von Puccinis und Franchettis Leben „wohl vor allem dramaturgische Gründe" (Thiemann 2011, 29; vgl. ähnlich Stallknecht 2011) habe. Auffällig ist als allgemeiner Stein des Anstoßes ausgerechnet der nachdrückliche Sachbuchanspruch, mit dem Krausser den Text präsentiert. Gerade dieser Anspruch der Faktualität wird gegen die Parallelbiografie als Maßstab verwendet, wenn etwa Stallknecht nach ausführlicher Kritik der Sachbuchaspekte Krausser dazu auffordert, statt der Biografie lieber einen vollständig fiktionalisierten „Franchetti-Roman" (Stallknecht 2011) zu schreiben.

Allerdings ist auch hier für Krausser die Nicht-Naive Erzählskepsis poetologisch immer noch maßgeblich, was an der ausgiebigen Legitimationsrhetorik ersichtlich ist. Diese wird jedoch beinahe vollständig auf Peri- und Epitexte umgeleitet: Das Naive Erzählen wird durch eine ausführliche Legitimationsrhetorik außerhalb des betreffenden Textes verteidigt. Kraussers Beharren, dass die Lebensgeschichte zwar formal lite-

rarisiert, aber eben inhaltlich wahr sei, ist eine Rechtfertigung des Erzählverfahrens, die allerdings am Kern des Vorwurfs Naiven Erzählens und der narrativen Konfiguration vorbeigeht. Denn konterkariert wird Kraussers Rhetorik von der Tatsache, dass genau dort, wo ein Komponist mit großer Verve historisch rehabilitiert und biografische Wahrheit hergestellt werden soll, dem Naiven Erzählen *im Verfahren selbst* nicht mehr entgegengesteuert wird. Das erweist sich in der gegenwärtigen poetologischen Situation als nach wie vor nicht akzeptabel, wie man neben den Kritiken vielleicht auch an Daniel Fuldas Aufsatz *Literarische Familienbiographien* sieht. Dieser schreibt über die neueren Biografien *Pawels Briefe* (1999) von Monika Maron und *Ein unsichtbares Land* (2003) von Stephan Wackwitz, die er „zu den ‚reichsten' ihrer Gattung" (Fulda 2012, 51) zählt, dass diese Texte ebenso „eindringlich wie kunstvoll [...] die Tücken der Erinnerung und die Schwierigkeiten der biographischen Rekonstruktion, [...] und die unumgängliche Konstruktivität und Subjektivität jeder Geschichtserzählung" (Fulda 2012, 51) demonstrieren – diese nicht-naiven Aspekte gehören also eindeutig zum gegenwärtigen Maßstab und Erwartungshorizont der aktuellen biografischen Schreibweise. Bei Kraussers Franchetti-Text nun sollen die Legitimation des Verfahrens die Paratexte leisten, das Argument lautet paraphrasiert: Die Biografie folgt zwar dem literarisierten, darstellungsrealistischen Verfahren eines Romans, ist aber nicht fiktional; und gerade die literarisierte Darstellung erlaubt einen direkteren Zugriff auf die Wirklichkeit, da dieser ja schon Literarizität zukomme. Die Verschiebung der poetologischen Konfliktebene (vom Verfahren auf die Paratexte) hat die Kritik nicht überzeugt, sondern nachgerade zum Widerspruch herausgefordert: Stallknechts Rezension in der Süddeutschen Zeitung etwa steigt zunächst auf Kraussers Argumentation ein und listet die Eigenschaften von Franchettis Leben als „prächtigen Roman" auf, erkennt in seiner exaltierten Gattin „ein noch viel prächtigeres Romanmotiv" und bezeichnet auch die Germanophilie des Juden Franchetti als „romantaugliche Absurdität" (Stallknecht 2011). Nach diesen Ausführungen gibt er sich rhetorisch überrascht, warum angesichts dieses Stoffes ein faktuales Werk geschrieben wurde:

> Doch hat Krausser, und das ist wirklich merkwürdig, den Franchetti-Roman nun nicht geschrieben. „Zwei ungleiche Rivalen", darauf besteht er im Nachwort und das zeigt auch die sprachlich oft skizzenhafte Gestalt, sei ein Sachbuch. Sein erstes. Das erst als solches überhaupt Probleme aufwirft. (Stallknecht 2011)

Auch hier werden literaturkritische Äußerungen von mir nur als heuristisches Mittel (nicht für wertende Zwecke) herangezogen. Wie oben, wo kritische Urteile zitiert wurden, gilt: Es interessiert weniger die Triftigkeit der Kritikpunkte (etwa bleibt Stallknecht jede Begründung der angeblich ‚skizzenhaften Sprache' schuldig) als vielmehr die Tatsache, welche Aspekte überhaupt kritisch in den Fokus geraten. Denn dies lässt Beobachtungen über den poetologischen Status literarisierter, traditioneller Biografien und Naiven Erzählens zu – gerade weil hier ein Autor damit auftritt, dessen Werk sich großteils um konstruktivistisch informiertes, fiktionalisierendes, Nicht-Naives biografisches Erzählen dreht.

Krausser ist sich des poetologischen Problems der Erzählskepsis natürlich bewusst: „Zu Beginn der Neunziger standen Erzähler noch unter dem Verdacht des Publikumsopportunismus. Heute eine kaum mehr vorstellbare Diskussion“ (Krausser 2006, 226), wie er im *Tagebuch des April 2004* notierte. Während seine fiktionalen Werke biografisches Erzählen durch diverse Strategien nicht-naiv neu kontextualisieren (vgl. obige Analysen), wird bei der vorliegenden traditionellen Biografie eine andere Legitimationsstrategie der potenziell naiven, biografischen Schreibweise eingesetzt: Die zahlreichen Paratexte – ich übertrage hier die poetologischen Aussagen aus *Die Jagd nach Corinna* auch auf die Parallelbiografie – besagen Ähnliches wie beim *großen Bagarozy*: Narrative Konfiguration wird hier (besonders hinsichtlich der Rivalität und durch die literarisierenden Kapiteltitel) bedeutungsgebend eingesetzt, da dies eine ihrer *unumgänglichen* Grundfunktionen ist. Diese Unumgänglichkeit narrativ konfigurierter Bedeutung wird aber in diesem Fall nicht in einem nicht-naiven Verfahren reflektiert, sondern paratextuell durch eine Übertragung der narrativen Poetizität auf die Wirklichkeit behauptet, was mit den Kapiteltiteln im Roman – die literarische Prätexte auf faktische Lebensläufe legen – widergespiegelt wird. Das könnte beinahe als Kurzbestimmung von Naivem Erzählen gelten: Wenn es darum geht, in einem populären Rahmen biografische Wahrheit herzustellen, erzählt Krausser naiv. Dies scheint aber auch produktionsästhetisch nach wie vor ein Problem darzustellen, weswegen die paratextuellen Argumente von Krausser massiert werden. Wie die obigen Kritiken zeigen, führt die Behauptung des Textes als biografisch-faktuales Werk nicht zu einer Akzeptanz der bedeutungstragenden narrativen Konfiguration, sondern – ganz in der Tradition der Gattungskritik an Biografien seit spätestens den 1920er Jahren – im Gegenteil zur Einforderung einer fiktionalen, hier sinngemäß: durch mangelnden Wahrheitsanspruch ‚entschärften‘, Formung des Stoffes.

4 Schlusswort

Obige Ausführungen zeigen, inwiefern die Erzählkrise und die regulative Idee des (Nicht-) Naiven Erzählens nach wie vor die Poetologie der postmodernen und der Gegenwartsliteratur im deutschsprachigen Raum prägen. Helmut Kraussers Werk bot sich zur Analyse an, da er diverse Romane geschrieben hat, die eindeutig von der Erzählkrise der Moderne und indirekt auch von den erzählkritischen Biografien der 1970er Jahre geprägt sind, deren Techniken und Anliegen aber in veränderter Weise zum Tragen kommen lässt. Diese Arbeit hatte zwei Dinge zum Ziel: Erstens sollte gezeigt werden, dass die Erzählkrise und das Nicht-Naive Erzählen für den Autor Helmut Krausser (und für die seine Texte bewertende Kritik) nach wie vor ein zentraler poetologischer Fixpunkt ist. Dies lässt sich in den Analysen nachvollziehen, und zwar über einen Zeitraum von beinahe zwanzig Jahren, vom postmodernen Historischen Roman *Melodien* (1993) bis zur populären Biografie *Zwei ungleiche Rivalen* (2010). Zweitens sollten mit eingehenden Analysen von Kraussers Texten neue Aspekte seines Schreibens eingehend behandelt werden. Neben neuen Erkenntnissen zu Kraussers Texten wurden damit auch die aktuellen Möglichkeiten ehemals in Verruf geratener, biografischer Schreibweisen demonstriert.

Für *Melodien* (1993) wurde gezeigt, dass der Roman narrativistisch-konstruktivistische Positionen darstellt und durch seine Machart auch reflektiert. Biografisches Erzählen wird dabei als Kritik gegenüber unreflektierter narrativer Geschichtsschreibung eingesetzt: Im Sinne von Sternbergs Proteus-Prinzip (vgl. Abschnitt 2.4.1.1) fungiert das intradiegetische, vollständige ‚Zitieren' der fiktiven Gesualdo-Biografie, die innerhalb der Erzählwelt wissenschaftlichen Status hat, nicht als Affirmation der narrativen Biografie als Erkenntnisinstrument, sondern führt durch kontextuell bedingte Fakturbetonung zu deren Demaskierung als konventionalisierte Realitätskonstitution. Im Sinne der Wiederkehr des Erzählens kommen dabei darstellungsrealistische Verfahren als faktur- und fiktionsbetonend zum Einsatz – der Roman ist besonders deshalb ein typischer Exponent der Wiederkehr des Erzählens, da die Rehabilitierung des realistischen Erzählens durch dessen nicht-naive Funktionalisierung geleistet wird. In gewisser Hinsicht ist Nicht-Naives Erzählen – also die Demonstration des erzählkritischen Bewusstseins bei Anwendung realistischer Erzähmittel – ein Kernthema des postmodernen Romans zwischen 1985 und 1995. Bemerkenswert ist nämlich, dass sich mit Süskind, Eco und Kraussers *Melodien* (die Reihe ist erweiterbar, etwa mit Paul Austers *City of Glass*, 1985) ein Zeitraum um 1990 von gut acht bis zehn Jahren abstecken lässt, in welchem die Theorieinformiertheit als *Thema* dringlich genug war, um die handlungstreibende Kraft hinter Romanen zu sein, die auf populäre Genres realistischen Erzählens, wie den Historischen Roman, den Abenteuer- oder auch den Detektivroman, zurückgriffen.

Etwas anders ist die Situation in *Der große Bagarozy* (1997). Hier wird das biografische Erzählen nicht primär einer Gattungskritik ausgesetzt. Über eine denkbar stark fiktionalisierte Erzählfigur wird vielmehr eine mögliche Funktion von Lebenserzäh-

https://doi.org/10.1515/9783110584172-004

lungen dargestellt: die Ikonisierung einer Persönlichkeit, die das sinnentleerte Leben der dargestellten Figuren aufwertet. Das Nicht-Naive Erzählen ist notwendig, um die erzählkritische Position gegenüber solchen Mythifizierung ‚aufzuheben', gleichzeitig wird dadurch ermöglicht, eine affirmative Lesart dieser biografischen, ikonisierenden Erzählungen zu geben. Mit dem *Bagarozy* wird Fiktionalität und Nicht-Naives Erzählen genutzt, um ein Plädoyer für die wertschöpfende Ikonisierung einer große Kunst verkörpernden Sängerin wie Maria Callas genutzt.

Eros (2006) wäre seinerseits als fiktionale Metabiografie prädestiniert für eine gattungskritische Umsetzung des biografischen Erzählverfahrens – die von Nünning und Nadj ausführlich behandelte Gattung ist sozusagen eine prototypische Ausprägung fortlaufend selbst-reflektierender, Nicht-Naiver Erzählprozesse. Angesichts dieser Tatsache erstaunt es, dass der Roman unter anderem als Rekonstituierung subjektiver Selbsterzählung gewertet wurde, als Beispiel eines nach-postmodernen Erzählens, welches wieder in seine konstruktiven Möglichkeiten vertraut. Richtig ist, dass *Eros* neben der kritischen Darstellung dieser autofiktionalen Selbsterzählung die Einsicht in die Unumgänglichkeit der sinnstiftenden narrativen Funktion demonstriert. Insofern lässt sich der Roman als folgerichtige weitere Variation des in *Melodien* und dem *Bagarozy* dargestellten Themas lesen. Die Rezeption des Romans zeigt allerdings, dass Nicht-Naives Erzählen als Kernthema – ganz im Gegensatz zur während der Wiederkehr des Erzählens entstandenen Texte – für die Literaturkritik seinen Reiz verloren hat. Dies bedeutet nun eben nicht, dass Nicht-Naives Erzählen als poetologische Regulationsidee verschwindet, aber es zeigt an, dass das Thema nicht mehr in gleichem Maße beschäftigt. Die (post-)modernen Probleme der Erzählkrise bleiben bestehen – das zeigen die zitierten Positionen, die ein Ende der postmodernen Selbstreflexivität, aber gleichzeitig ein nicht-naives Residuum im ‚neuen Erzählen' behaupten müssen (vgl. Abschnitt 2.4) –, aber ihre Funktionsmechanismen sind als solche nicht mehr aufregend, bzw. positiv formuliert: sie sind im Bewusstsein der (professionellen) Leserschaft angekommen, sie sind erwartbar.

Der letzte Punkt erklärt in gewisser Weise die nächsten Entwicklungen: Als Autor zahlreicher metafiktionaler, selbstreflexiver, nicht-naiver Texte kann sich Krausser bis zu einem gewissen Grad darauf verlassen, dass auch sein auf den ersten Blick hochkonventionell geschriebener ‚Dokumentarroman' *Die kleinen Gärten des Maestro Puccini* (2008) zumindest von Krausserleserinnen und -lesern mit erhöhter Sensibilisierung auf metabiografische, literarisierte und nicht-naive Aspekte rezipiert wird. Trotzdem ist schon die veränderte paratextuelle Rhetorik, mit welcher Krausser seine Puccini-Bücher (auch die Parallelbiografie *Zwei ungleiche Rivalen*, 2010) umgibt, ein deutlicher Hinweis darauf, dass hier nicht mehr die gleichen Voraussetzungen herrschen wie etwa beim *Bagarozy*. Der Anmerkungsapparat des *Maestro Puccini*, der fingierte Szenen also solche ausweist, die an ein Triptychon erinnernde Strukturierung des Romans durch Puccinis Geliebte sowie Kraussers Wahl der Gattungsbezeichnung ‚Dokumentarroman' lassen sich poeotologisch gesehen noch als offensives Sichtbarmachen der Tatsache verstehen, dass hier Biografisches dramaturgischen Prinzipien untergeordnet wird.

Dieser Punkt wird mit *Die Jagd nach Corinna* und besonders der konventionellen traditionellen Biografie *Zwei ungleiche Rivalen* intensiviert. Eine hohe Anzahl Paratexte (und intertextuelle Anspielungen auf die Hochliteratur in den Kapiteltiteln) versucht, den Text als ‚Sachbuch' zu deklarieren, dessen poetisierte narrative Konfiguration eben schon im Gegenstand angelegt gewesen sei. Dieser Kernpunkt Nicht-Naiven Erzählens wird dem Text als ‚Sachbuch' von der Kritik aber nicht zugesprochen. Während die erzählkritische Haltung Nicht-Naiven Erzählens bei Krausser wie für die analysierten Werke gezeigt produktionsästhetisch gesehen stets die poetologische Maßgabe bleibt, wird ihr aktives Unterlaufen im faktualen Bereich schlicht nicht akzeptiert. Das überrascht nicht: Naives Erzählen in faktualen Biografien ist immer noch poetologisch nicht satisfaktionsfähig. Trotz der nicht-naiven Thematisierungen und Umsetzungen biografischer Schreibweise in fiktionalen Kontexten kommt es auch dort, wo Krausser echte biografische Anliegen hat, nicht zu einer *nouvelle biographie* (in Anlehnung an den *nouveau roman*, vgl. Abschnitt 2.5.5). Insofern kann man davon sprechen, dass sich die beiden Diskursformen – faktuale Historiografie bzw. Biografie gegenüber fiktionaler Literatur – seit der Postmoderne nicht ‚vermischt', sondern jedenfalls hinsichtlich ihrer Zuständigkeiten und Funktionen umso schärfer voneinander abgegrenzt haben. Eine vielleicht wagemutige Extrapolation wäre: Naiv erzählte Biografien geben nach wie vor das Material vor, dessen Konstruktionsbedingungen dann in nicht-naivem literarischem Erzählen zur Disposition gestellt werden – beides sind wichtige Funktionen des Erkenntnisprozesses, und Letzteres ist ohne Ersteres nicht möglich.

Konkret: Man könnte nun annehmen, Krausser sei mit den letzten hier besprochenen Texten, dem biografischen Roman *Maestro Puccini* und der romanhaften Biografie *Zwei ungleiche Rivalen*, beim Versuch, die poetologischen Feldregeln des Nicht-Naiven Erzählens auszuhebeln, gescheitert. Eine solche Wertung vorzunehmen, ist aber unnötig: Der *Maestro Puccini*-Roman und vor allem die gattungstechnisch gesehen populäre Biografie *Zwei ungleiche Rivalen* haben völlig andere Aufgaben als die komplexer angelegten Romane, die hier behandelt wurden. Wie etwa *Melodien* und der *Bagarozy* kritisch zeigen, und wie es eigentlich genau der Absicht Alexander von Brückens in *Eros* entspricht, müssen wirkmächtige, und das heißt vor allen Dingen: nacherzählbare Geschichten über historische Ereignisse oder Personen erst einmal in Umlauf geraten, bevor sie auf das Gewesene verändernd einwirken können. Der poetologische Ort, an dem Ikonisierungen und bedeutungsstiftende Narrative ihren Anfang nehmen, ist eher die populäre, konventionelle Biografie als ein theorieinformierter Roman der Postmoderne. Man muss *Zwei ungleiche Rivalen*, anders als es die bisherige Kritik getan hat, nicht nach dem Gesichtspunkt betrachten, ob es wahr ist, dass Franchetti ein Rivale Puccinis gewesen ist. Man kann danach fragen, ob Franchettis Leben mit dieser Plotstruktur adäquat erzählt ist. Auch wenn die Antwort negativ ausfällt, lässt sich danach noch eine interessante Diskussion über dieses Leben und seine Nacherzählung führen.

Insgesamt lässt sich festhalten: Die Texte setzen sich in chronologisch abnehmender Explizitheit mit der postmodern(istisch)en Skepsis gegenüber narrativer

Kohärenzbildung als Problem von Sinn- und Subjektstiftung auseinander. Allerdings verweilen sie nicht bei dieser modernistischen Skepsis als Kritik bzw. Ausdruck einer großen Darstellungskrise: Dieses Problem kann für die deutschsprachige Literatur um die Jahrtausendwende nicht mehr gleichermaßen aktuell bleiben, da Narrativität angefangen bei Mink und in der Folge von White (vgl. Abschnitt 2.2.2) als unhintergehbarer Wahrnehmungsmodus betrachtet und in in den untersuchten Texten Kraussers auch als solcher präsentiert wird – ohne die damit verbunden, konstruktivistischen Probleme zu unterschlagen. Der skeptizistische wird in einen affirmativen narrativen Konstruktivismus übergeführt. Kraussers Erzählen zeichnet sich durch das Bemühen aus, in vollem Bewusstsein und unter Einbezug der für die deutschsprachige Literatur nach wie vor relevanten Erzählkrise darstellungsrealistisch und ‚lesbar' zu sein.

Was die Werkanalysen insgesamt zeigen, ist eine Beruhigung des erzählkritischen, nicht-naiven Erzählens und der erkenntnistheoretischen Skepsis gegenüber narrativer Konfiguration als *Thema* und handlungstreibende Kraft von Erzählprosa auf der einen, aber eine weiterhin maßgebliche, ‚aufgehobene' Nicht-Naivität auf der anderen Seite. Festzuhalten bleibt allerdings ein Aspekt, den die späteren der hier analysierten Texte Kraussers und deren Rezeption ebenfalls zeigen: Nicht-Naives Erzählen ist auf Naives Erzählen angewiesen.

5 Literaturverzeichnis

5.1 Primärliteratur: Analysierte Werke von Helmut Krausser

Erzählprosa

Melodien oder Nachträge zum quecksilbernen Zeitalter [1993]. Frankfurt am Main 2000. [ML]
Der große Bagarozy. Reinbek bei Hamburg 1997. [B]
Eros [2006]. Köln 2008. [E]
Die kleinen Gärten des Maestro Puccini [2008]. München 2010. [MP]
Die Jagd nach Corinna. München 2008. [JC]
Zwei ungleiche Rivalen. München 2010 [ZR]

Tagebücher

Mai. Juni. Tagebuch des Mai 1992. Tagebuch des Juni 1993. Reinbek bei Hamburg 1995.
Juli. August. September. Tagebuch des Juli 1994. Tagebuch des August 1995. Tagebuch des September 1996. Reinbek bei Hamburg 1998.
Oktober. November. Dezember. Tagebuch des Oktober 1997. Tagebuch des November 1998. Tagebuch des Dezember 1999. Reinbek bei Hamburg 2000.
Januar. Februar. Tagebuch des Januar 2001. Tagebuch des Februar 2002. Reinbek bei Hamburg 2003.
März. April. Tagebuch des März 2003. Tagebuch des April 2004. Reinbek bei Hamburg 2006.

5.2 Sekundärliteratur

Abramson, Julia: Hildesheimer's Art of Literary Mystification. In: Peter Knight u. Jonathan Long (Hg.): Fakes and Forgeries, Amersham 2004, S. 75–90.
Adorno, Theodor W.: Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman [1954]. In: ders.: Noten zur Literatur I. Gesammelte Schriften. Bd. 11. Frankfurt am Main 1974, S. 41–48.
Alt, Peter-André: Mode ohne Methode? Überlegungen zu einer Theorie der literaturwissenschaftlichen Biographik. In: Christian Klein (Hg.): Grundlagen der Biographik. Theorie und Praxis des biographischen Schreibens. Stuttgart 2002, S. 23–39.
Ananieva, Anna: Garten. In: Günter Butzer u. Joachim Jacob (Hg.): Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart 2008, S. 120–123.
Andreotti, Mario: Die Struktur der modernen Literatur. Bern 2000.
Ankersmit, Frank: Vom Nutzen und Nachteil der Literaturtheorie für die Geschichtstheorie. In: Daniel Fulda u. Silvia Serena Tschopp (Hg.): Literatur und Geschichte: ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Berlin/New York 2002, S. 13–37.
Aumüller, Matthias: Narrativität. In: Christian Klein (Hg.): Handbuch Biographie: Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart 2009, S. 17–20. [Aumüller 2009a]
Aumüller, Matthias: Poetizität/Literarizität. In: Christian Klein (Hg.): Handbuch Biographie: Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart 2009, S. 28–31. [Aumüller 2009b]
Aust, Hugo: Der historische Roman. Stuttgart 1994 (Sammlung Metzler. Bd. 278).
Bahr, Hermann: Dialog vom Tragischen / Dialog vom Marsyas / Josef Kainz. Hg. v. Gottfried Schnödl. Weimar 2010.
Balzer, Bernd, Horst Denkler, Hartmut Eggert u. Günter Holtz: Die deutschsprachige Literatur in der Bundesrepublik Deutschland. Vorgeschichte und Entwicklungstendenzen. München 1988.
Baroni, Raphael: Tellability. In: Peter Hühn u. a. (Hg.): the living handbook of narratology. Hamburg 2014. URL: http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/tellability (Zugriff 16. Mai 2016).

https://doi.org/10.1515/9783110584172-005

Barth, John: Die Literatur der Wiederbelebung [1980]. In: Utz Riese (Hg.): Falsche Dokumente. Postmoderne Texte aus den USA. Leipzig 1993 (Reclam-Bibliothek. Bd. 1445), S. 346–364.

Barthes, Roland: S/Z. Frankfurt am Main 1987 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. Bd. 687).

Baßler, Moritz: Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916. Tübingen 1994 (Studien zur deutschen Literatur. Bd. 134).

Baßler, Moritz: Moderne und Postmoderne. Über die Verdrängung der Kulturindustrie und die Rückkehr des Realismus als Phantastik. In: Sabina Becker u. Helmuth Kiesel (Hg.): Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. Berlin/New York 2007, S. 435–450.

Baßler, Moritz: Blutiger Realismus. Zum Verfahren der Sinnstiftung in Helmut Kraussers Prosa. In: Claude D. Conter u. Oliver Jahraus (Hg.): Sex – Tod – Genie. Beiträge zum Werk von Helmut Krausser. Göttingen 2009 (Poiesis. Bd. 4), S. 269–282.

Baßler, Moritz: Populärer Realismus. In: Roger Lüdeke (Hg.): Kommunikation im Populären. Interdisziplinäre Perspektiven auf ein ganzheitliches Phänomen. Bielefeld 2011 (Lettre), S. 91–103.

Baßler, Moritz: Deutsche Erzählprosa 1850–1950. Eine Geschichte literarischer Verfahren. Berlin 2015.

Batman. USA 1989. Regie: Tim Burton. Produktion: Warner Bros. Dauer: 126 Minuten.

Batt, Kurt: Die Exekution des Erzählers. Westdeutsche Romane zwischen 1968 und 1972. Frankfurt am Main 1974 (Reihe Fischer. Bd. 44).

Becker, Dirk: „Er war ein schwerer Melancholiker". Morgen stellt Helmut Krausser sein Buch über den Komponisten Giacomo Puccini in Potsdam vor. In: Potsdamer Neueste Nachrichten (2. Mai 2008), Nr. 77, S. 22. URL: http://www.pnn.de/potsdam-kultur/19748/ (Zugriff 16. Mai 2016).

Benjamin, Walter: Krisis des Romans. Zu Döblins „Berlin Alexanderplatz" [1930]. In: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. III, hg. v. Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt am Main 1972, S. 230–236.

Benjamin, Walter: Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nicolai Lesskows [1936]. In: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. II.2, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1977, S. 438–465.

Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (Hg.): Lemma „Krise". In: *Etymologisches Wörterbuch (nach Pfeifer)*. 2004ff. URL: www.dwds.de (Zugriff am 16. Mai 2016).

Birnstiel, Klaus u. Erik Schilling: Einleitung. In: Klaus Birnstiel u. Erik Schilling (Hg.): Literatur und Theorie seit der Postmoderne. Stuttgart 2012, S. 7–14. [Birnstiel/Schilling 2012a]

Birnstiel, Klaus u. Erik Schilling: Postmodernes Erzählen und Konsequenzen für die Theorie. In: Klaus Birnstiel u. Erik Schilling (Hg.): Literatur und Theorie seit der Postmoderne. Stuttgart 2012, S. 83–91. [Birnstiel/Schilling 2012b]

Blamberger, Günter: Moderne. In: Harald Fricke u. a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 2. Berlin/New York 2007, S. 620–624.

Bluhm, Lothar: Jugend und Jugendkultur in der zeitgenössischen Literatur: Zoë Jenny und Helmut Krausser. In: Eva Neuland (Hg.): Jugendsprache – Jugendliteratur – Jugendkultur. Interdisziplinäre Beiträge zu sprachkulturellen Ausdrucksformen Jugendlicher. Frankfurt am Main 2007 (Sprache, Kommunikation, Kultur. Bd. 1), S. 217–234.

Bock-Lindenbeck, Nicola: Letzte Welten – Neue Mythen. Der Mythos in der deutschen Gegenwartsliteratur. Köln 1999.

Bode, Christoph: Die Ästhetik der Ambiguität. Zur Funktion von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne. Tübingen 1988 (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft. Bd. 43).

Bödeker, Hans Erich: Biographie. Annäherungen an den gegenwärtigen Forschungs- und Diskussionsstand. In: Hans Erich Bödeker (Hg.): Biographie schreiben. Göttingen 2003 (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft. Bd. 18), S. 11–64.

Bożek, Agnieszka: Das Böse in den ausgewählten Werken von Helmut Krausser. In: Maria Kłańska, Jadwiga Kita-Huber u. Paweł Zarychta (Hg.): Der Heiligen Schrift auf der Spur. Beiträge zur biblischen Intertextualität in der Literatur. Dresden 2009 (Beihefte zum Orbis linguarum. Bd. 83), S. 403–412.
Bożek, Agnieszka: Erinnerungen als Konstruktionselement in ausgewählten Prosawerken von Helmut Krausser. In: Carsten Gansel u. Pawel Zimniak (Hg.): Das „Prinzip Erinnerung“ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989. Göttingen 2010 (Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien. Bd. 3), S. 391–401.
Brachmann, Jan: Krausser, Helmut: Zwei ungleiche Rivalen. In. Frankfurter Allgemeine Zeitung (28. März 2011), S. 28. URL: http://www.gbv.de/dms/faz-rez/FD1201103283036389_2.pdf (Zugriff 16. Mai 2016).
Bräuer, Holm: Realismus. In: Wulff D. Rehfus (Hg.): Handwörterbuch Philosophie. Göttingen 2003 (UTB. Bd. 8208), S. 581–585.
Brobjer, Thomas H.: Nietzsche’s Philosophical Context: An Intellectual Biography. Chicago 2008 (International Nietzsche studies).
Bruner, Jerome: The Narrative Construction of Reality. In: Critical Inquiry 18 (1991), H. 1, S. 1–21.
Bücken, Tine u. Fabian Beer: »Nicht jeder Rausch, den man hat, passt zu jedem Projekt, das man macht«. Ein offenes Gespräch mit Helmut Krausser. In: Kritische Ausgabe – Zeitschrift für Germanistik & Literatur 11 (Sommer 2007), S. 34–41.
Chaplin, Elizabeth: The convention of captioning. W. G. Sebald and the release of the captive image. In: Visual Studies 21 (2006), H. 1, S. 42–53.
Christ, Richard: Der Orpheus-Mythos. In: neue deutsche literatur 41 (1993), S. 157–162.
Cohn, Dorrit: The Distinction of Fiction. Baltimore/London 2000.
Conter, Claude D. u. Oliver Jahraus (Hg.): Sex – Tod – Genie. Beiträge zum Werk von Helmut Krausser. Göttingen 2009 (Poiesis. Bd. 4).
Dainat, Holger: Biographie2. In: Klaus Weimar u. a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1. Berlin/New York 2007, S. 236–238.
Danto, Arthur C.: Analytische Philosophie der Geschichte [1965]. Frankfurt am Main 1980 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. Bd. 328).
Dembski, Tanja: Paradigmen der Romantheorie zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Lukács, Bachtin und Rilke. Würzburg 2000 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft. Bd. 294).
Denkler, Horst: Von den frühen sechziger Jahren bis in die frühen siebziger Jahre. In: Bernd Balzer, Horst Denkler, Hartmut Eggert u. Günter Holtz (Hg.): Die deutschsprachige Literatur in der Bundesrepublik Deutschland. Vorgeschichte und Entwicklungstendenzen. München 1988. S. 291–406.
Döblin, Alfred: „Ulysses“ von Joyce [1928]. In: ders.: Ausgewählte Werke in Einzelbänden, hg. v. Walter Muschg. Olten und Freiburg i. Brsg. 1963, S. 287–290.
Dufresne, Claude: Maria Callas. Primadonna assoluta. München 1994.
Eco, Umberto: Der Mythos von Superman. In: ders.: Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur. Frankfurt am Main 1984, S. 187–222.
Eggert, Hartmut: Von den frühen fünziger Jahren bis in die frühen sechziger Jahre. In: Bernd Balzer, Horst Denkler, Hartmut Eggert u. Günter Holtz (Hg.): Die deutschsprachige Literatur in der Bundesrepublik Deutschland. Vorgeschichte und Entwicklungstendenzen. München 1988, S. 163–290.
Eggert, Hartmut, Ulrich Profitlich u. Klaus R. Scherpe (Hg.): Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit. Stuttgart 1990.
Einstein, Carl: Über den Roman (Anmerkungen) [1912]. In: ders.: Sterben des Komis Meyers, hg. v. Rolf-Peter Baacke. Nördlingen 1993.
Eisele, Ulf: Die Struktur des modernen deutschen Romans. Tübingen 1984.

Eke, Norbert Otto u. Stefan Elit: Zur Einführung. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 131. Deutschsprachige Gegenwartsliteratur(en) seit 1989. Sonderheft hg. v. Norbert Otto Eke u. Stefan Elit (2012), S. 1–11.
Engelmann, Jan: Mitten rein ins pralle Dasein. In: Cicero. Magazin für politische Kultur (15. September 2009). URL: http://www.cicero.de/salon/mittenrein-ins-pralle-dasein/44789 (Zugriff am 16. Mai 2016).
Engler, Bernd: The Dismemberment of Clio: Fictionality, Narrativity, and the Construction of Historical Reality in Historiographic Metafiction. In: Bernd Engler u. Kurt Müller (Hg.): Historiographic Metafiction in Modern American and Canadian Literatur. Paderborn 1994, (Beiträge zur englischen und amerikanischen Literatur. Bd. 13), S. 13–34.
Fähnders, Walter: Dokumentarliteratur. In: Klaus Weimar u. a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1. Berlin/New York 2007, S. 383–385.
Fasthuber, Sebastian: „Ich bin absolut größenwahnsinnig". Seit 15 Jahren polarisiert Helmut Krausser mit seinen Büchern Leser und Kritiker. Mit Sebastian Fasthuber sprach er über seinen neuen Roman Die wilden Hunde von Pompeii, seine sehr gute Lyrik und die kafkaeske Klappsmühle des Schreibens. In: Volltext (Oktober 2004), S. 25–28.
Faure, Ulrich: „Die Welt ist der Torso des Gesamtkunstwerks". Helmut Krausser und die Musik. In: Helmut Krausser. Text+Kritik 187. Gastredaktion v. Tom Kindt. München 2010, S. 60–68.
Fetz, Bernhard (Hg.): Die Biographie – Zur Grundlegung ihrer Theorie. Berlin/New York 2009 (De Gruyter Studium).
Fetz, Bernhard: Die vielen Leben der Biographie. Interdisziplinäre Aspekte einer Theorie der Biographie. In: Bernhard Fetz (Hg.): Die Biographie – Zur Grundlegung ihrer Theorie. Berlin 2009 (De Gruyter Studium), S. 3–68.
Fludernik, Monika: History and Metafiction: Experientiality, Causality, and Myth. In: Bernd Engler u. Kurt Müller (Hg.): Historiographic Metafiction in Modern American and Canadian Literature. Paderborn 1994 (Beiträge zur englischen und amerikanischen Literatur. Bd. 13), S. 81–101.
Förster, Nikolaus: Die Wiederkehr des Erzählens. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre. Darmstadt 1999.
Frank, Dirk: Narrative Gedankenspiele. Der metafiktionale Roman zwischen Modernismus und Postmodernismus. Wiesbaden 2001 (DUV. Literaturwissenschaft).
Freund, Winfried: „Lust auf Schönheit…". Helmut Kraussers „Der große Bagarozy". In: Wieland Freund u. Winfried Freund (Hg.): Der deutsche Roman der Gegenwart. München 2001 (UTB für Wissenschaft. Bd. 2251), S. 175–182.
Fricke, Harald: Poetik. In: Jan-Dirk Müller u. a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 3. Berlin/New York 2007, S. 100–105.
Frings, Andreas: Erklären und Erzählen. Narrative Erklärungen historischer Sachverhalte. In: Andreas Frings u. Johannes Marx (Hg.): Erzählen, Erklären, Verstehen. Beiträge zur Wissenschaftstheorie und Methodologie der Historischen Kulturwissenschaften. Berlin 2008 (Beiträge zu den historischen Kulturwissenschaften. Bd. 3), S. 129–164.
Fulda, Daniel: Die Texte der Geschichte. Zur Poetik modernen historischen Denkens. (15. Dezember 2003). In: Goethezeitportal. URL: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/ fulda_texte.pdf (Zugriff 16. Mai 2016).
Fulda, Daniel: Poetologie des Wissens. Probleme und Chancen am Beispiel des historischen Wissens und seiner Formen. 15. Göttinger Workshop zur Literaturtheorie, 20. Juni 2008. URL: http://www.simonewinko.de/fulda_text.htm (Zugriff 16. Mai 2016).
Fulda, Daniel: Literarische Familienbiographien. Ein „kleiner, vorstellbarer Ausschnitt der unvorstellbar grausamen Geschichte". In: Der Deutschunterricht 64 (2012), H. 2, S. 50–59.
Fulda, Daniel u. Stefan Matuschek: Literarische Formen in anderen Diskursformationen: Philosophie

und Geschichtsschreibung. In: Simone Winko, Fotis Jannidis u. Gerhard Lauer (Hg.): Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen. Berlin/New York 2009 (Revisionen. Bd. 2), S. 188–219.

Fulda, Daniel u. Silvia Serena Tschopp (Hg.): Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Berlin/New York 2002.

Gabriel, Gottfried: Philosophie und Poesie. Kritische Bemerkungen zu Fritz Mauthners „Dekonstruktion" des Erkenntnisbegriffs. In: Elisabeth Leinfellner u. Hubert Schleichert (Hg.): Fritz Mauthner: Das Werk eines kritischen Denkers. Wien 1995, S. 27–41.

Galle, Helmut: Von der Konstruktion des Genies zur Rekonstruktion des historischen Menschen: Romanbiographien über große Musiker von Werfel bis Krausser. In: Olivia C. Díaz Pérez, Florian Gräfe, Juliana P. Perez u. Friedhelm Schmidt-Welle (Hg.): Transformationen der Erinnerung und der Wirklichkeit in der Literatur. Tübingen 2014 (Asociación Latinoamericana de Estudios Germanísticos. Bd. 2), S. 75–88.

Geppert, Hans Vilmar: Der „andere" historische Roman. Theorie und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung. Tübingen 1976 (Studien zur deutschen Literatur. Bd. 42).

Geppert, Hans Vilmar: Der historische Roman. Geschichte umerzählt – von Walter Scott bis zur Gegenwart. Tübingen 2009.

Grabes, Herbert: Einführung in die Literatur und Kunst der Moderne und Postmoderne. Tübingen 2004 (UTB. Bd. 2611).

Gradmann, Christoph: Geschichte, Fiktion und Erfahrung – kritische Anmerkungen zur neuerlichen Akutalität der historischen Biographie. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 17 (1992), H. 2, S. 1–16.

Grice, Herbert Paul: Logic and Conversation. In: ders.: Studies in the Way of Words. Cambridge MA 1989, S. 22–40.

Groote, Inga Mai: Traurige Tropoi. Anmerkungen zu Kraussers *Melodien* und der Ideengeschichte des musikalischen Ethos. In: Claude D. Conter u. Oliver Jahraus (Hg.): Sex – Tod – Genie. Beiträge zum Werk von Helmut Krausser. Göttingen 2009 (Poiesis. Bd. 4), S. 127–142.

Hage, Volker: Die Wiederkehr des Erzählers. Neue deutsche Literatur der siebziger Jahre. Frankfurt am Main 1982 (Ullstein Sachbuch. Bd. 34083).

Hage, Volker: Die Enkel kommen. In: Der Spiegel 41 (1999), S. 244–254.

Hagestedt, Lutz: Das Phantom der Oper. Ein Portrait des Schriftstellers Helmut Krausser. In: Literatur in Bayern 32 (Juni 1993), S. 61–62.

Hagestedt, Lutz: Helmut Krausser. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Stand 1. 4. 1996.

Hamburger, Käte: Authenticity as Mask: Wolfgang Hildesheimer's *Marbot*. In: Ann Fehn, Ingeborg Hoesterey u. Maria Tatar (Hg.): Neverending Stories: Toward a Criticial Narratology. Princeton NJ 1992, S. 87–97.

Hanuschek, Sven: Referentialität. In: Christian Klein (Hg.): Handbuch Biographie: Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart 2009, S. 12–15.

Herholz, Gerd (Hg.): Experiment Wirklichkeit. Renaissance des Erzählens? Poetikvorlesungen und Vorträge zum Erzählen in den 90er Jahren. Essen 1998.

von Heydebrand, Renate u. Simone Winko: Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik – Geschichte – Legitimation. Paderborn 1996 (UTB. Bd. 1953).

Hielscher, Martin: Verteidigung und Vermeidung von Geschichte. Erzählen und Herumeiern. In: Gerd Herholz (Hg.): Experiment Wirklichkeit. Renaissance des Erzählens? Poetikvorlesungen und Vorträge zum Erzählen in den 90er Jahren. Essen 1998, S. 35–46.

Hildesheimer, Wolfgang: Das Ende der Fiktionen. Reden aus fünfundzwanzig Jahren. Frankfurt am Main 1984.

von Hofmannsthal, Hugo: Ein Brief. In: ders.: Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe, Reisen.

Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, hg. v. Bernd Schoeller. Frankfurt am Main 1979, S. 461–472.

Hogen, Hildegard: Die Modernisierung des Ich. Individualitätskonzepte bei Siegfried Kracauer, Robert Musil und Elias Canetti. Würzburg 2000 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft. Bd. 323).

Horstkotte, Silke u. Leonhard Herrmann (Hg.): Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000. Berlin/Boston 2013 (Spectrum Literaturwissenschaft. Bd. 37).

Horstkotte, Silke u. Leonhard Herrmann: Poetiken der Gegenwart? Eine Einleitung. In: Silke Horstkotte u. Leonhard Herrmann (Hg.): Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000. Berlin/Boston 2013 (Spectrum Literaturwissenschaft. Bd. 37), S. 1–11.

Huber, Irmtraud: Phantastische Flucht ins Historische. Michael Chabons *Amazing Adventures of Kavalier & Clay* als rekonstruktive Antwort auf die Postmoderne. In: Klaus Birnstiel u. Erik Schilling (Hg.): Literatur und Theorie seit der Postmoderne. Stuttgart 2012, S. 187–197.

Hühn, Peter: Event and Eventfulness. In: Peter Hühn u. a. (Hg.): the living handbook of narratology. Hamburg 2013. URL: http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/event-and-eventfulness (Zugriff 16. Mai 2016).

Hutcheon, Linda: A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction. New York 1988.

Ickstadt, Heinz: Die unstabile Postmoderne oder: wie postmodern ist der zeitgenössische amerikanische Roman? In: Klaus Hempfer (Hg.): Poststrukturalismus – Dekonstruktion – Postmoderne. Stuttgart 1992 (Text und Kontext. Bd. 9), S. 39–51.

Jakobson, Roman: Über den Realismus in der Kunst [1921]. In: Jurij Striedter (Hg.): Texte der russischen Formalisten. Bd 1. München 1969 (UTB Literaturwissenschaft. Bd. 40), S. 372–391.

Jahraus, Oliver: Unrealistisches Erzählen und die Macht des Erzählens. Zum Zusammenhang von Realitätskonzeption und Erzählinstanz im Realismus am Beispiel zweier Novellen von Raabe und Meyer. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 122 (2003), S. 218–236.

Jahraus, Oliver: Die Geburt des Autors Helmut aus dem Geist der Romantik. Zum Konzept der Autorschaft im erzählerischen Werk Helmut Kraussers. In: Claude D. Conter u. Oliver Jahraus (Hg.): Sex – Tod – Genie. Beiträge zum Werk von Helmut Krausser. Göttingen 2009 (Poiesis. Bd. 4), S. 23–42.

Jürgensen, Christoph: Mit dem großen Bagarozy im Schnelldurchlauf durch den Krausser-Kosmos. In: Helmut Krausser. Text+Kritik 187. Gastredaktion v. Tom Kindt. München 2010, S. 48–59.

Jürgensen, Christoph u. Tom Kindt: Kunst und Macht im Werk Helmut Kraussers. Ein philologisches Destillat. In: Claude D. Conter u. Oliver Jahraus (Hg.): Sex – Tod – Genie. Beiträge zum Werk von Helmut Krausser. Göttingen 2009 (Poiesis. Bd. 4), S. 95–108.

Kacianka, Reinhard u. Peter V. Zima (Hg.): Krise und Kritik der Sprache. Literatur zwischen Spätmoderne und Postmoderne. Tübingen 2004.

Kaiser, Michael: Die Schematheorie des Verstehens fiktionaler Literatur. Bemerkungen zur Foschungssituation [sic]. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 56 (1982), S. 226–248.

Kary, Dunja: Postmoderne metahistoriographische Fiktion und Andrej Bitovs „Puškinskij dom“. Frankfurt am Main 1999 (Slavische Literaturen. Bd. 16).

Kayser, Wolfgang: Entstehung und Krise des modernen Romans. Stuttgart 1954.

Kiesel, Helmuth: Lesskow oder Döblin? Über die fragliche Grundlage der vielberufenen These von der Unmöglichkeit des Erzählens in der Moderne. In: Klaus Manger (Hg.): Die Wirklichkeit der Kunst und das Abenteuer der Interpretation. Festschrift für Horst-Jürgen Gerick. Heidelberg 1999 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. Bd. 164), S. 171–180.

Kiesel, Helmuth: Geschichte der literarischen Moderne. Sprache – Ästhetik – Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert. München 2004.

Kimmich, Dorothee u. Tobias Wilke: Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende. Darmstadt 2006 (Einführungen Germanistik).
Kindt, Tom: Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne: eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiss. Tübingen 2008 (Studien zur deutschen Literatur. Bd. 184).
Kindt, Tom (Gastredaktion): Helmut Krausser. Text+Kritik 187. München 2010.
Kindt, Tom: „Das Unmögliche, das dennoch geschieht". Zum Begriff der literarischen Phantastik am Beispiel von Werken Thomas Manns. In: Thomas Mann Jahrbuch 24 (2011), S. 43–56.
Klein, Christian: Einleitung: Biographik zwischen Theorie und Praxis. In: Christian Klein (Hg.): Grundlagen der Biographik. Theorie und Praxis des biographischen Schreibens. Stuttgart 2002, S. 1–22. [Klein 2002a]
Klein, Christian: Lebens*be*schreibung als Lebens*er*schreibung? Vom Nutzen biographischer Ansätze aus der Soziologie für die Literaturwissenschaften. In: Christian Klein (Hg.): Grundlagen der Biographik. Theorie und Praxis des biographischen Schreibens. Stuttgart 2002, S. 69–85. [Klein 2002b]
Klein, Christian (Hg.): Handbuch Biographie: Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart 2009.
Klein, Christian u. Matías Martínez: ‚Discours': Das ‚Wie' der Erzählung – Darstellungsfragen. In: Christian Klein (Hg.): Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart 2009, S. 213–219.
Kleinstück, Johannes: Sündiger englischer Aristokrat. In: Die Welt (14. Oktober 1981).
Kocka, Jürgen u. Thomas Nipperdey (Hg.): Theorie und Erzählung in der Geschichte. München 1979 (Theorie der Geschichte. Bd. 3).
Kocka, Jürgen: Bemerkungen im Anschluss an das Referat von Dietrich Harth. In: Hartmut Eggert, Ulrich Profitlich u. Klaus R. Scherpe (Hg.): Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit. Stuttgart 1990. S. 25–28.
Köppe, Tilmann u. Simone Winko: Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung. Stuttgart 2013.
Köppe, Tilmann u. Tom Kindt: Erzähltheorie. Eine Einführung. Stuttgart 2014 (Reclam Sachbuch. Bd. 17683).
Kopp-Marx, Michaela: Zwischen Petrarca und Madonna. Der Roman der Postmoderne. München 2005.
Koselleck, Reinhart u. Wolf-Dieter Stempel (Hg.): Geschichte – Ereignis und Erzählung. München 1973 (Poetik und Hermeneutik. Bd. 5).
Kracauer, Siegfried: Die Biographie als neubürgerliche Kunstform. In: ders.: Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt am Main. 1977 (Suhrkamp Taschenbuch. Bd. 371), S. 75–80.
Krankenhagen, Stefan (Hg.): Figuren des Dazwischen: Naivität als Strategie in Kunst, Pop und Populärkultur. Kopenhagen 2010 (Text und Kontext. Bd. 55).
Krebs, Sandra: „Das Weiße zwischen den Worten". Die Erzählbarkeit des Ich zwischen Realismus und Moderne am Beispiel Wilhelm Raabes „Die Akten des Vogelsangs" und Max Frischs „Stiller". In: Dirk Göttsche u. Ulf-Michael Schneider (Hg.): Signaturen des realistischen Erzählens im Werk Wilhelm Raabes. Würzburg 2010.
Kreuzer, Helmut (Hg.): Pluralismus und Postmodernismus. Frankfurt am Main 1996 (Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte. Bd. 25).
Kreuzer, Helmut: Pluralismus und Postmodernismus. In: Pluralismus und Postmodernismus. Hg. v. Helmut Kreuzer. Frankfurt am Main 1996 (Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte. Bd. 25), S. 11–27. [Kreuzer 1996a]
Kreuzer, Helmut: Zur Situation in den frühen 90er Jahren. In: Helmut Kreuzer (Hg.): Pluralismus und Postmodernismus. Frankfurt am Main 1996 (Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte. Bd. 25), S. 405–416. [Kreuzer 1996b]
Kreuzer, Stefanie: Constellations of a Postmodern Fantastic. In: Sabine Coelsch-Foisner u. Sarah Herbe (Hg.): New Directions in the European Fantastic. Heidelberg 2012 (Wissenschaft und Kunst. Bd. 23), S. 111–118.

Kühlmann, Wilhelm u. Wilhelm Schmidt-Biggemann: Topik. In: Jan-Dirk Müller u. a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 3. Berlin/New York 2007, S. 646–649.
Küpper, Joachim: Ästhetik der Wirklichkeitsdarstellung und Evolution des Romans von der französischen Spätaufklärung bis zu Robbe-Grillet. Ausgewählte Probleme zum Verhältnis von Poetologie und literarischer Praxis. Stuttgart 1987 (Zeitschrift für französische Sprache und Literatur. Bd. 13).
Kukkonen, Karin: Plot. In: Peter Hühn u. a. (Hg.): the living handbook of narratology. Hamburg 2014. URL: http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/plot (Zugriff 16. Mai 2016).
LaCapra, Dominick: Writing History, Writing Trauma. Baltimore 2014 (Parallax).
Lämmert, Eberhard: Geschichten von der Geschichte. In: Poetica 17 (1985), S. 228–254.
Lambert, Carole J.: Postmodern Biography: Lively Hypotheses and Dead Certainties. In: Biography 18 (1995), H. 4, S. 305–327.
Lambrecht, Tobias: Erzählen ist Macht. Sinnstiftung durch Narrativisierung und Metafiktion in Helmut Kraussers Romanen. München 2009.
Lambrecht, Tobias: Is the ‚return of the narrative' the departure of postmodernism? Christian Kracht's parahistorical novel *Imperium* between realist and postmodernist storytelling techniques. In: Sabine van Wesemael u. Suze van der Poll (Hg.): The Return of the Narrative: the Call for the Novel / le retour à la narration: le désir du roman. Frankfurt am Main 2015, S. 101–120.
Lambrecht, Tobias: Ikonisierung und Fantastik. Möglichkeiten des Weltbezugs von Fiktionen am Beispiel von Helmut Kraussers Roman *Der große Bagarozy*. In: Sonja Klimek, Tobias Lambrecht u. Tom Kindt (Hg.): Funktionen der Fantastik. Neue Formen des Weltbezugs von Literatur und Film nach 1945. Heidelberg 2017 (Wissenschaft und Kunst. Bd. 31), S. 137–154.
LeseZeichen. Literatursendung. Bayerischer Rundfunk. 26. Oktober 2015.
Literatur im Foyer. Literatursendung. SWR. 28. März 2008.
Löwenthal, Leo: Die biographische Mode [1938]. In: ders.: Literatur und Massenkultur. Schriften 1, hg. v. Helmut Dubiel. Frankfurt am Main 1990, S. 231–257.
Lukian: Wie man Geschichte schreiben soll. Griechisch und Deutsch, hg. v. Helene Homeyer. München 1965.
Lukian: Werke in drei Bänden. 2. Bd. Berlin 1981.
Lützeler, Paul Michael (Hg.): Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Frankfurt am Main 1991 (Fischer Literaturwissenschaft. Bd. 10957).
Lützeler, Paul Michael: Einleitung: Von der Spätmoderne zur Postmoderne. In: Paul Michael Lützeler (Hg.): Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Frankfurt am Main 1991 (Fischer Literaturwissenschaft. Bd. 10957), S. 11–22.
Lützeler, Paul Michael: Von der Präsenz der Geschichte. Postmoderne Konstellationen in der Erzählliteratur. In: Neue Rundschau 104 (1993), H. 1, S. 91–106.
Mach, Ernst: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältniss des Physischen zum Psychischen. Jena 1900.
Mann, Golo: Geschichtsschreibung als Literatur [1964]. In: Literatur und Dichtung, hg. v. Horst Rüdiger. Stuttgart 1973, S. 107–124.
Martin, Wallace: Recent Theories of Narrative. Ithaca/London 1986.
Martínez, Matías u. Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München 2003 (C. H. Beck Studium).
Martus, Steffen: Am Ende. Zu Helmut Kraussers „Eros". In: Helmut Krausser. Text+Kritik 187. Gastredaktion v. Tom Kindt. München 2010, S. 94–107.
Marx, Friedhelm: Schwarze Romantik? Helmut Kraussers Teufelsroman *Der große Bagarozy*. In: Claude D. Conter u. Oliver Jahraus (Hg.): Sex – Tod – Genie. Beiträge zum Werk von Helmut Krausser. Göttingen 2009 (Poiesis. Bd. 4), S. 63–75.

von Matt, Peter: Wetterleuchten der Moderne. Krisenzeichen des bürgerlichen Erzählens bei Gottfried Keller. In: Neue Zürcher Zeitung (3. Juni 2006). URL: http://www.nzz.ch/articleE3MFF-1.37041 (Zugriff 16. Mai 2016).

Mauthner, Fritz: Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Erster Band: Zur Sprache und zur Psychologie. Frankfurt am Main 1982.

McHale, Brian: Postmodernist Fiction. London 2001.

Meyer, Stephenie: Twilight. New York 2005.

Meyer-Sickendiek, Burkhard: „Transparent Minds" oder: Die Modernisierung des romantischen Grüblers als Causa der Erzählkrise. In: Alexandra Strohmaier (Hg.): Kultur – Wissen – Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften. Bielefeld 2013 (Kultur- und Medientheorie), S. 399–420.

Mink, Louis: Narrative Form as a Cognitive Instrument. In: Robert H. Canary u. Henry Kozicki (Hg.): The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding. Madison WI 1978, 129–149.

Mohr, Peter: Der Meisterkomponist und die Frauen. Helmut Kraussers Roman „Die kleinen Gärten des Maestro Puccini". In: literaturkritik.de (17. April 2008). URL: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=11834 (Zugriff 16. Mai 2016).

Müller Klaus Peter: Moderne. In: Ansgar Nünning (Hg.): Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart 2008, S. 509–511.

Müller, Ralph: Kategorisieren. In: Rüdiger Zymner (Hg.): Handbuch Gattungstheorie. Stuttgart 2010, S. 21–23.

Muenchen.de. Das offizielle Stadtportal: Tukan-Preis. Eine Auszeichnung der Landeshauptstadt München. URL: https://www.muenchen.de/rathaus/Stadtverwaltung/Kulturreferat/Literatur/Preise-Literatur/Tukanpreis.html (Zugriff 16. Mai 2016).

Musil, Robert: Tagebücher, hg. v. Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1976.

Musil, Robert: Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen. Autobiographisches. Essays und Reden. Kritik. In: ders.: Gesammelte Werke. Bd. II, hg. v. Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1978.

Musil, Robert: Briefe 1901–1942, hg. v. Adolf Frisé. 2 Bde. Reinbek bei Hamburg1981.

Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften, hg. v. Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1992.

Nadj, Julijana: Die fiktionale Metabiographie. Gattungsgedächtnis und Gattungskritik in einem neuen Genre der englischsprachigen Erzählliteratur: Theorie – Analysemodell – Modellinterpretationen. Trier 2006 (ELCH. Bd. 18).

Nause, Tanja: Inszenierung von Naivität: Tendenzen und Ausprägungen einer Erzählstrategie der Nachwendeliteratur. Leipzig 2002.

Nelles, Jürgen: Konstruierte Identitäten in Biographie-Fiktionen: Wolfgang Hildesheimers ideale Biographie *Marbot*. In: Christian Moser u. Jürgen Nelles (Hg.): AutoBioFiktion: konstruierte Identitäten in Kunst, Literatur und Philosophie. Bielefeld 2006, S. 167–192.

Neuhaus, Stefan: ‚In dieser Gegend gibt es keinen Gott': Religion in der ‚postmodernen' Literatur am Beispiel von Helmut Krausser, Hape Kerkeling und Felicitas Hoppe. In: Julian Preece, Frank Finlay u. Sinéad Crowe (Hg.): Religion and Identity in Germany Today. Doubters, Believers, Seekers in Literature and Film. Oxford 2010 (Leeds-Swansea colloquia on contemporary German literature. Bd. 2), S. 83–97.

Niefanger, Dirk: Helmut Kraussers Selbstinszenierungen. Strategisches Sammeln und Schreiben in den Tagebüchern. In: Claude D. Conter u. Oliver Jahraus (Hg.): Sex – Tod – Genie. Beiträge zum Werk von Helmut Krausser. Göttingen 2009 (Poiesis. Bd. 4), S. 109–126.

Nietzsche, Friedrich: Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn [1873]. In: ders.: Werke in drei Bänden. 3 Bde. Hg. v. Karl Schlechta. München 1966, S. 309–322.

Noble, Cecil A. M.: Sprachskepsis. Über Dichtung der Moderne. Text+Kritik. München 1978.

Noltze, Holger: Krausser, Helmut: Die Jagd nach Corinna. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung

(15. März 2008), Nr. 64. URL: http://www.gbv.de/dms/faz-rez/FD1200803151590129.pdf (Zugriff 16. Mai 2016).
Norton, Robert E.: „*Schlafes Bruder* – Sinnes Schwund“: Robert Schneider and the Post-Postmodern Novel. In: Dieter Borchmeyer (Hg.): Signaturen der Gegenwartsliteratur. Festschrift für Walter Hinderer. Würzburg 1999, S. 239–246.
Nünning, Ansgar: Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans. Bd. 1. Trier 1995 (LIR).
Nünning, Ansgar: „Verbal Fictions?“ Kritische Überlegungen und narratologische Alternativen zu Hayden Whites Einebnung des Gegensatzes zwischen Historiographie und Literatur. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 40 (1999), S. 351–380.
Nünning, Ansgar: Von der fiktionalen Biographie zur biographischen Metafiktion. In: Christian von Zimmermann (Hg.): Fakten und Fiktionen. Tübingen 2000 (Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft. Bd. 48), S. 15–36.
Nünning, Ansgar: Von der fiktionalisierten Historie zur metahistoriographischen Fiktion: Bausteine für eine narratologische und funktionsgeschichtliche Theorie, Typologie und Geschichte des postmodernen historischen Romans. In: Daniel Fulda u. Silvia Serena Tschopp (Hg.): Literatur und Geschichte: ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Berlin/New York 2002, S. 541–570.
Nünning, Ansgar: Wie Erzählungen Kulturen erzeugen. In: Alexandra Strohmaier (Hg.): Kultur – Wissen – Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften. Bielefeld 2013 (Kultur- und Medientheorie), S. 15–53.
Nünning, Ansgar u. Vera Nünning: Multiperspektivität aus narratologischer Sicht: Erzähltheoretische Grundlagen und Kategorien zur Analyse der Perspektivenstruktur narrativer Texte. In: Ansgar Nünning u. Vera Nünning (Hg.): Multiperspektivisches Erzählen: Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts. Trier 2000, S. 39–77.
Nuoffer, Danielle: Gestaltungsprinzipien in Wolfgang Hildesheimers „Marbot. Eine Biographie“. „Marbot“ = Die perfekte Biographie? Lizentiatsarbeit an der Universität Fribourg/CH 1990.
Oels, David: Mit Hundert Sachen erzählt. Sachbuch, Literatur und die Wiederkehr des Erzählens. In: Arbeitsblätter für die Sachbuchforschung 4 (2005), S. 1–29.
Ohne Verfasser: Junge Autoren. Weshalb das Herz wiehert. In: Der Spiegel 47 (1963), S. 114–118.
Ortheil, Hanns-Josef: Schauprozesse. Beiträge zur Kultur der 80er Jahre. München 1990 (Serie Piper. Bd. 1180).
Ortheil, Hanns-Josef: Zum Profil der neuen und jüngsten deutschen Literatur. In: Paul Michael Lützeler (Hg.): Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Frankfurt am Main 1991 (Fischer Literaturwissenschaft. Bd. 10957), S. 36–51.
Pätzold, Torsten: Textstrukturen und narrative Welten. Narratologische Untersuchungen zur Multiperspektivität am Beispiel von Bodo Kirchhoffs *Infanta* und Helmut Kraussers *Melodien*. Frankfurt am Main 2000 (Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 1779).
Pauldrach, Matthias: Die (De-)Konstruktion von Identität in den Romanen Helmut Kraussers. Würzburg 2010 (Literatura. Bd. 25).
Petersen, Jürgen H.: Der deutsche Roman der Moderne: Grundlegung – Typologie – Entwicklung. Stuttgart 1991.
Petersen, Jürgen H.: Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik. München 2000 (UTB für Wissenschaft. Bd. 8191).
Porombka, Stephan: Populäre Biographik. In: Christian Klein (Hg.): Handbuch Biographie: Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart 2009, S. 122–131.
Preece, Julian: Baader-Meinhof and the Novel: Narratives of the Nation, Fantasies of the Revolution 1970–2010. New York 2012 (Studies in European Culture and History).

Preusser, Heinz-Peter: Erinnerung, Fiktion und Geschichte. Über die Transformation des Erlebten ins kulturelle Gedächtnis: Walser – Wilkomirski – Grass. In: German Life and Letters 57 (Oktober 2004), H. 4, S. 488–503.
Prix Italia: http://www.prixitalia.rai.it/dl/docs/1462813649111Prix_Italia_Winners_1999-2003.pdf (Zugriff 16. Mai 2016).
Rapp, Tobias: Noch einmal großes Künstlerdrama, bitte. In: Die Tageszeitung (13. März 2008). URL: http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=li&dig=2008%2F03%2F13%2Fa0008&cHash=0707b30d59df371ee169ff846d3d1e33 (Zugriff 16. Mai 2016)
Rath, Wolfgang: Romane und Erzählungen der siebziger bis neunziger Jahre (BRD). In: Horst Albert Glaser (Hg.): Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Bern 1997 (UTB für Wissenschaft. Bd. 1981), S. 309–328.
Reents, Edo: Bescheidenheit ist eine Zier. Sofies Welt: Helmut Krausser träumt vom Jahrhundertroman. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (4. Oktober 2006). URL: http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/bescheidenheit-ist-eine-zier-1386155.html (Zugriff 16. Mai 2016).
Reents, Friederike: Stimmungsästhetik: Realisierungen in Literatur und Theorie vom 17. bis ins 21. Jahrhundert. Göttingen 2015.
Rehfeldt, Martin: Der Poeta vates und die Dekonstruktion. Die Inszenierung von Intentionalität im Tagebuchprojekt Helmut Kraussers als Voraussetzung für eine poststrukturalistische Rezeption seiner Texte. In: Deutsche Bücher 35 (2005), H. 3, S. 189–216.
Rehfeldt, Martin: Die Behauptung des Autors. Kognitionspsychologische Aspekte der Rezeption literarischer Texte und ihre Funktionalisierung in der Lyrik und im Tagebuchprojekt Helmut Kraussers. In: Andrea Bartl (Hg.): Verbalträume. Augsburg 2005 (Germanistik und Gegenwartsliteratur. Bd. 1), S. 95–126.
Rehfeldt, Martin: Helmut Krausser: Eros. [Rezension] In: Deutsche Bücher 36 (2006), H. 3, S. 206–209.
Rehfeldt, Martin: Helmut Krausser: Die kleinen Gärten des Maestro Puccini. [Rezension] In: Deutsche Bücher 39 (2009), H. 4, S. 287–292.
Rehfeldt, Martin: Literaturwissenschaft als interpretierende Rezeptionsforschung. Entwurf einer philologischen Methodik mit humanwissenschaftlichem Erkenntnisinteresse mit Beispielanalysen zur Rezeption von Helmut Kraussers Hagen-Trinker-Trilogie und UC. Würzburg 2017 (Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Bd. 837).
Reichstein, Andreas: Batman – An American Mr. Hyde? In: Amerikastudien / American Studies 43 (1998), H. 2, S. 329–350.
Reitzenstein, Markus: Helmut Kraussers Roman *Eros* als thematisches Destillat der Nachkriegs- und Gegenwartsliteratur. In: Deutsche Bücher 39 (2009), H. 1, S. 5–24.
Rigney, Ann: The Rhetoric of Historical Representation: Three Narrative Histories of the French Revolution. Cambridge 1990.
Rilke, Rainer Maria: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Kommentierte Ausgabe, hg. v. Manfred Engel. Stuttgart 2010.
Ritzer, Monika: Realismus$_1$. In: Jan-Dirk Müller u. a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 3. Berlin/New York 2007, S. 217–221
Robbe-Grillet, Alain: Bemerkungen über einige Wesenszüge des herkömmlichen Romans / Der Held des Romans und die Erzählform. In: Akzente 5 (1958), H. 1, S. 25–33.
Robbe-Grillet, Alain: Unser Jahrhundert und sein Roman (Diskussionsbeitrag). In: Akzente 13 (1966), H. 1, S. 6–7.
Rohde, Carsten: Der Roman in der Postmoderne. In: Andrea Hübener, Jörg Paulus u. Renate Stauf: Umstrittene Postmoderne: Lektüren. Heidelberg 2010 (GRM-Beiheft. Bd. 37), S. 185–204.
Rohde, Carsten u. Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Hg.): Die Unendlichkeit des Erzählens. Der Roman in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989. Bielefeld 2013.

Rohde, Carsten: Unendlichkeit des Erzählens? Zum Roman um die Jahrtausendwende. Vorwort. In: Carsten Rohde u. Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Hg.): Die Unendlichkeit des Erzählens. Der Roman in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989. Bielefeld 2013, S. 11–24. [Rohde 2013a]

Rohde, Carsten: Die mimetische und poietische Linie im Roman der Gegenwart. Ein idealtypischer Beschreibungsversuch. In: Carsten Rohde u. Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Hg.): Die Unendlichkeit des Erzählens. Der Roman in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989. Bielefeld 2013, S. 89–109. [Rohde 2013b]

Rosch, Eleanor: Principles of Categorization. In: Eleanor Rosch u. Barbara B. Lloyd (Hg.): Cognition and Categorization. Hillsdale 1978, S. 27–48.

Rüth, Axel: Erzählte Geschichte. Narrative Strukturen in der französischen *Annales*-Geschichtsschreibung. Berlin/New York 2005 (Narratologia. Bd. 5).

Runge, Anita: Literarische Biographik. In: Christian Klein (Hg.) Handbuch Biographie: Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart 2009, S. 103–112. [Runge 2009a]

Runge, Anita: Wissenschaftliche Biographik. In: Christian Klein (Hg.): Handbuch Biographie: Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart 2009, S. 113–121. [Runge 2009b]

Sarraute, Nathalie: Das Zeitalter des Misstrauens. In: Akzente 5 (1958), H. 1, S. 33–44.

Sauder, Gerhard: Argumente der Fiktionskritik 1680–1730 und 1960–1970. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 18 (1976), H. 2, S. 129–139.

Schabert, Ina: Fictional Biography, Factual Biography, and their Contaminations. In: Biography 5 (1982), H. 1, S. 1–16.

Schärf, Christian: Der Roman im 20. Jahrhundert. Stuttgart 2001 (Sammlung Metzler. Bd. 331).

Scharang, Michael: Schluß mit dem Erzählen und andere Erzählungen. Neuwied/Berlin 1970.

Scheitler, Irmgard: Deutschsprachige Gegenwartsprosa seit 1970. Tübingen 2001 (UTB für Wissenschaft. Bd. 2262).

Scheuer, Helmut: Biographie. Studien zur Funktion und zum Wandel einer literarischen Gatung vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Stuttgart 1979.

Scheuer, Helmut: Biographie. Überlegungen zu einer Gattungsbeschreibung. In: Reinhold Grimm u. Jost Hermand (Hg.): Vom Anderen und vom Selbst. Königstein 1982.

Scheuer, Helmut: Biographische Modelle in der modernen deutschen Literatur. In: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften 5 (1994), H. 4, S. 457–487.

Scheuer, Helmut: Biographie – Ästhetische Handlungsmodelle und historische Rekonstruktionen. In: Johann Holzner u. Wolfgang Wiesmüller (Hg.): Ästhetik der Geschichte. Innsbruck 1995 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe. Bd. 54), S. 119–139. [Scheuer 1995a]

Scheuer, Helmut: Nachwort. In: Dieter Kühn: N [1970]. Stuttgart 1995, S. 129–150. [Scheuer 1995b]

Scheuer, Helmut: Biographie$_1$. In: Klaus Weimar u. a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1. Berlin/New York 2007, S. 233–236.

Schickling, Dieter: Puccini. Biografie. Stuttgart 2007.

Schiller, Friedrich: Über naive und sentimentalische Dichtung [1795]. In: ders.: Sämtliche Werke in zehn Bänden. Berliner Ausgabe. Bd. 8. Hg. v. Hans-Günther Thalheim u. a. Berlin 2005, S. 433–522.

Schilling, Erik: Der historische Roman seit der Postmoderne. Umberto Eco und die deutsche Literatur. Heidelberg 2012 (GRM-Beiheft. Bd. 49). [Schilling 2012a]

Schilling, Erik: Einleitung. Von der Postmoderne zur ‚breiten Gegenwart'? In: Klaus Birnstiel u. Erik Schilling (Hg.): Literatur und Theorie seit der Postmoderne. Stuttgart 2012, S. 153–160. [Schilling 2012b]

Schilling, Erik: Literarische Konzepte von Zeit nach dem Ende der Postmoderne. In: Silke Horstkotte u. Leonhard Herrmann (Hg.): Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000. Berlin/Boston 2013 (Spectrum Literaturwissenschaft. Bd. 37), S. 173–187.

Schmid, Wolf: Narrativity and Eventfulness. In: Tom Kindt u. Hans-Harald Müller (Hg.): What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Berlin/New York 2003, S. 17–34.
Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. Berlin/New York 2005 (Narratologia. Bd. 8).
Schmid-Bortenschlager, Sigrid: Konstruktive Literatur. Gesellschaftliche Relevanz und literarische Tradition experimenteller Prosa-Großformen im deutschen, englischen und französischen Spachraum nach 1945. Bonn 1985 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft. Bd. 351).
Schmidt-Supprian, Dorothea: Spielräume inauthentischen Erzählens im postmodernen französischen Roman. Untersuchungen zum Werk von Jean Echenoz, Patrick Deville und Daniel Pennac. Marburg 2003.
Schnicke, Falko: Begriffsgeschichte: Biographie und verwandte Termini. In: Christian Klein (Hg.): Handbuch Biographie: Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart 2009, S. 1–6.
Schönert, Jörg: Zum Status und zur disziplinären Reichweite von Narratologie. In: Vittoria Borsò u. Christoph Kahn (Hg.): Geschichtsdarstellung. Medien – Methoden – Strategien. Köln 2004 (Europäische Geschichtsdarstellungen. Bd. 6), S. 131–143.
Schönthaler, Philipp: Negative Poetik: die Figur des Erzählers bei Thomas Bernhard, W. G. Sebald und Imre Kertész. Bielefeld 2011.
Scholl, Joachim: In der Gemeinschaft des Erzählers. Studien zur Restitution des Epischen im deutschen Gegenwartsroman. Heidelberg 1990 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. Folge 3: Bd. 105).
Schramke, Jürgen: Zur Theorie des modernen Romans. München 1974 (Edition Beck).
Schweiger, Hannes: Die soziale Konstituierung von Lebensgeschichten. Überleugngen zur Kollektivbiographik. In: Bernhard Fetz (Hg.): Die Biographie – Zur Grundlegung ihrer Theorie. Berlin/New York 2009 (De Gruyter Studium), S. 317–352.
Seidl, Claudius: Melodien des Einfalls. Über Helmut Kraussers Arbeit am eigenen Gesamtkunstwerk. In: Thomas Kraft (Hg.): aufgerissen. Zur Literatur der 90er. München 2000, S. 177–185.
Sengle, Friedrich: Zum Problem der modernen Dichterbiographie. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 26 (1952), S. 100–111.
Simonis, Annette: Grenzüberschreitungen in der phantastischen Literatur. Einführung in die Theorie und Geschichte eines narrativen Genres. Heidelberg 2005 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. Bd. 220).
Šklovskij, Viktor: Die Kunst als Verfahren [1916]. In: Jurij Striedter (Hg.): Texte der russischen Formalisten. Bd. 1. München 1969 (UTB Literaturwissenschaft. Bd. 40), S. 2–35.
Stallknecht, Michael: Der ganz große Bahnhof. In: Süddeutsche Zeitung (14. Januar 2011). URL: http://www.buecher.de/shop/buecher/zwei-ungleiche-rivalen/krausserhelmut/ products_products/detail/prod_id/29501081/ (Zugriff 16. Mai 2016).
Stanley, Patricia H.: Wolfgang Hildesheimer and his Critics. Columbia SC 1993 (Studies in German literature, linguistics and culture. Literary criticism in perspective).
Steinecke, Hartmut (Hg.): Theorie und Technik des Romans im 20. Jahrhundert. Tübingen 1972 (Deutsche Texte. Bd. 20).
Steinert, Hajo: Genie und Handwerk. Die junge deutsche Literatur lässt sich nicht totreden – ein Porträt des Schriftstellers Helmut Krausser. In: Focus Magazin 7 (1994). URL: http://www.focus.de/kultur/buecher/literatur-genie-und-handwerk_aid_144886.html (Zugriff 16. Mai 2016).
Stern, Joseph P.: Sweet Sin. *Marbot* by Wolfgang Hildesheimer. In: London Review of Books 4 (1982), H. 14, S. 3–6.
Sternberg, Meir: Proteus in Quotation-Land: Mimesis and the Forms of Reported Discourse. In: Poetics Today 3 (1982), S. 107–156.
Stiemer, Hendrik: Über scheinbar naive und dilettantische Dichtung: Text- und Kontextstudien zu Robert Walser. Würzburg 2013 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft. Bd. 793).

Stierle, Karl-Heinz: Erfahrung und narrative Form. Bemerkungen zu ihrem Zusammenhang in Fiktion und Historiographie. In: Jürgen Kocka u. Thomas Nipperdey (Hg.): Theorie und Erzählung in der Geschichte. München 1979 (Theorie der Geschichte. Bd. 3), S. 85–118.

Stoker, Bram: Dracula. London 2003.

Strasen, Sven: Wie Erzählungen bedeuten: Pragmatische Narratologie. In: Ansgar Nünning u. Vera Nünning (Hg.): Neue Ansätze in der Erzähltheorie. Trier 2002 (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium. Bd. 4), S. 185–218.

Stuck, Elisabeth: Kohärenz. In: Harald Fricke (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 2. Berlin 2007, S. 280–282.

Süselbeck, Jan: Wenn Millionäre zu sehr lieben. Warum Helmut Kraussers schulmäßig gebauter Roman „Eros" misslungen ist. In: literaturkritik.de (25. September 2006). URL: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=9958&ausgabe=200610 (Zugriff 16. Mai 2016).

Szondi, Peter: Für eine nicht mehr narrative Historie. In: Reinhart Koselleck u. Wolf-Dieter Stempel (Hg.): Geschichte – Ereignis und Erzählung. München 1973 (Poetik und Hermeneutik. Bd. 5), S. 540–542.

Taylor, John R.: Prototypes in Cognitive Linguistics. In: Peter Robinson u. Nick C. Ellis (Hg.): Handbook of Cognitive Linguistics and Second Language Acquisition. New York 2008, S. 39–65.

Thiemann, Albrecht: Pathos und Eigensinn. In: Opernwelt 4 (2011), S. 29.

Till, Dietmar: Poiesis. In: Jan-Dirk Müller u. a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 3. Berlin/New York 2003, S. 113–115.

Tischel, Alexandra: Erzählen nach der Postmoderne: Intertextualität im zeitgenössischen Roman am Beispiel von Anna Katharina Hahns *Am schwarzen Berg* und Christian Krachts *Imperium*. In: Klaus Birnstiel u. Erik Schilling (Hg.): Literatur und Theorie seit der Postmoderne. Stuttgart 2012, S. 161–176.

Todorov, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur [1970]. Berlin 2013 (Wagenbachs Taschenbuch. Bd. 698).

Toolan, Michael: Coherence. In: Peter Hühn u. a. (Hg.): the living handbook of narratology. Hamburg 2013. URL: http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/coherence (Zugriff 16. Mai 2016).

Tröger, Beate: Krausser, Helmut: Zwei ungleiche Rivalen. In: Das Orchester 2 (2011), S. 68.

Vietta, Silvio: Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard. Stuttgart 1992.

Vietta, Silvio: Der europäische Roman der Moderne. München 2007 (UTB Literaturwissenschaft. Bd. 2842).

Villanueva, Dario: Theories of Literary Realism. Albany 1997.

Vogt, Jochen: Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie. Paderborn 2008 (UTB. Bd. 2761).

Vollhardt, Friedrich: Der Eco-Effekt oder: Wie steht es um den „historischen Roman" in der Gegenwartsliteratur? In: Germanistentreffen Bundesrepublik Deutschland – Türkei: 25.9.–29.9.1994. Dokumentation der Beiträge. Hg. v. Deutscher Akademischer Austauschdienst. Hallstadt 1995, S. 263–274.

Vollhardt, Friedrich: Helmut Krausser und der historische Roman. In: Claude D. Conter u. Oliver Jahraus (Hg.): Sex – Tod – Genie. Beiträge zum Werk von Helmut Krausser. Göttingen 2009 (Poiesis. Bd. 4), S. 181–195.

Wapnewski, Peter: Wie wahrscheinlich ist das Wahre? Peter Wapnewski über Wolfgang Hildesheimers *Marbot*. In: Der Spiegel 1 (1982), S. 109–112.

Watkins, Glenn: Gesualdo. The Man and His Music. London 1973.

Wehdeking, Volker: Intermediale Gegenwartsliteratur. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 131 (2012), S. 15–37.

Wehdeking, Volker: Helmut Kraussers Dichterbild in seinen Tagebüchern: die exemplarische Selbstinszenierung im Kommentar zur Erzählung „Der große Bagarozy". In: Gunter E. Grimm u. Christian Schärf (Hg.): Schriftsteller-Inszenierungen. Bielefeld 2008, S. 249–271.
Weidermann, Volker: Lichtjahre. Eine kurze Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis heute. Köln 2006.
Weimar, Klaus: Der Text, den (Literar-)Historiker schreiben. In: Hartmut Eggert, Ulrich Profitlich u. Klaus R. Scherpe (Hg.): Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit. Stuttgart 1990, S. 29–39.
Weinrich, Harald: Wie zivilisiert ist der Teufel? Kurze Besuche bei Gut und Böse. München 2007.
Weiss, Peter: Der Schatten des Körpers des Kutschers [1960]. Frankfurt am Main 1964 (Edition Suhrkamp. Bd. 53).
White, Hayden: Metahistory. The historical imagination in nineteenth-century Europe. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1975.
White, Hayden: Introduction: Tropology, Discourse, and the Modes of the Human Consciousness. In: ders.: Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism. Baltimore 1978, S. 1–25. [White 1978a]
White, Hayden: The Historical Text as Literary Artifact. In: ders.: Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism. Baltimore 1978, S. 81–100. [White 1978b]
White, Hayden: Historicism, History and the Figurative Imagination. In: ders.: Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism. Baltimore 1978, S. 101–120. [White 1978c]
White, Hayden: The Fictions of Factual Representation. In: Hayden White: Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism. Baltimore 1978. S. 121–134. [White 1978d]
White, Hayden: The Value of Narrativity in the Representation of Reality. In: Critical Inquiry 7 (1980), H. 1, S. 5–27.
White, Hayden: The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation. Baltimore 1987.
White, Hayden: Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa. Fischer: Frankfurt am Main 1991. [Original vgl. White 1975]
White, Hayden: Literary Theory and Historial Writing. In: Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect. Baltimore 1999, S. 1–26.
Wikipedia, Die Freie Enzyklopädie: Helmut Krausser. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Helmut_Krausser#Sonstiges (Zugriff 16. Mai 2016).
Winkler, Hartmut: Schemabildung – eine Maschine zur Umarbeitung von Inhalt und Form. In: Tobias Conradi u. a. (Hg.): Schemata und Praktiken. München 2012, S. 15–35.
Wittstock, Uwe (Hg.): Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur. Leipzig 1994 (Reclam-Bibliothek. Bd. 1516).
Wittstock, Uwe: Leselust. Wie unterhaltsam ist die neue deutsche Literatur? München 1995.
Wittstock, Uwe: Nach der Moderne. Essay zur deutschen Gegenwartsliteratur in zwölf Kapiteln über elf Autoren. Göttingen 2009.
Wolf, Werner: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen. Tübingen 1993 (Buchreihe der Anglia. Bd. 32).
Wolf, Werner: Metafiktion. In: Ansgar Nünning (Hg.): Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart 2008, S. 487–489.
Wolf, Werner: ‚Unnatural' Metalepsis and Immersion. Necessarily Incompatible? In: Jan Alber, Henrik Skov Nielsen u. Brian Richardson (Hg.): A Poetics of Unnatural Narrative. Columbus OH 2013 (Theory and interpretation of narrative), S. 113–141.
Wolf, Werner: Illusion (Aesthetic). In: Peter Hühn u. a. (Hg.): the living handbook of narratology. Hamburg 2014. URL: http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/illusion-aesthetic (Zugriff 16. Mai 2016).

Wünsch, Marianne: Die fantastische Literatur der frühen Moderne (1890–1930). Definition – Denkgeschichtlicher Kontext – Strukturen. München 1991.
Wünsch, Marianne: Phantastische Literatur. In: Jan-Dirk Müller u. a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 3. Berlin/New York 2007, S. 71–74.
Zeller, Rosmarie: Biographie und Roman. Zur literarischen Biographie der siebziger Jahre. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 10 (1980), H. 40, S. 107–125.
von Zimmermann, Christian (Hg.): Fakten und Fiktionen. Tübingen 2000 (Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft. Bd. 48).
Zipfel, Frank: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft. Berlin 2001 (Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften. Bd. 2).
Žmegač, Viktor: Der europäische Roman. Geschichte seiner Poetik. Tübingen 1990.
Zymner, Rüdiger: Gattungstheorie. Probleme und Positionen der Literaturwissenschaft. Paderborn 2003.
Zymner, Rüdiger: Biographie als Gattung? In: Christian Klein (Hg.): Handbuch Biographie: Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart 2009, S. 7–11.

Personenregister

Accetto, Torquato 131
Adorno, Gretel 29
Adorno, Theodor W. 25, 29, 33, 49, 64, 80
Allegri, Gregorio 99, 105
Andreotti, Mario 10, 30, 35
Arezzo, Guido von 100
Aristoteles 80
Aumüller, Matthias 74–75
Aust, Hugo 89
Austen, Jane 175
Auster, Paul 182

Bagarozy, Eddie 122, 127
Bahr, Hermann 23–24
Balzac, Honoré de 18–19, 26
Baßler, Moritz 27, 31, 63–64
Batt, Kurt 48
Bayer, Konrad 35
Benjamin, Walter 28–30, 47
Biagi-Ravenni, Gabriella 167
Biller, Maxim 47
Birnstiel, Klaus 17, 51, 53, 55–57, 59–60, 62, 70, 72, 107
Bode, Christoph 32, 34
Bonturi, Elvira 160–161
Broch, Hermann 81
Bulgakow, Michail 175–177
Burton, Tim 153

Callas, Maria 7, 86, 115–120, 122–132, 183
Campanella, Tommaso 92–93
Carducci, Giosuè 157
Carena, Clelia 169–170, 173
Caruso, Enrico 164, 172
Conter, Claude D. 1
Coriasco, Anna Maria 156–157, 170, 174

DAnnunzio, Gabriele 173
Danto, Arthur 76, 143
Denkler, Horst 16
Dickens, Charles 18–19, 26
Dirks, Walter 80
Döblin, Alfred 14, 28–33, 45, 81
Dorn, Thea 171, 178
Dos Passos, John 45

Eco, Umberto 3, 70, 89, 154, 182
Eichinger, Bernd 116
Einstein, Carl 19, 31, 70
Ende, Michael 70
Enzensberger, Hans Magnus 35, 130

Fetz, Bernhard 77
Fichte, Hubert 35
Ficino, Marsilio 90
Flake, Otto 28
Flaubert, Gustave 19, 175
Fontane, Theodor 12, 18–20, 175
Förster, Nikolaus 48–53, 55–57, 62
Franchetti, Alberto 7, 86, 156, 158, 171–173, 175–180, 184
Fricke, Harald 5
Fröhlich, Hans J. 83
Frye, Northrop 38–39, 41
Fulda, Daniel 180

Galle, Helmut 156
Genette, Gérard 102
Geppert, Hans Vilmar 44
Gesualdo, Carlo 7, 91–101, 105, 108, 110–112, 119, 182
Grass, Günter 12
Grice, Herbert Paul 68, 162
Groote, Inga Mai 92

Hage, Volker 46, 48, 55
Hagestedt, Lutz 89, 107
Hahn, Anna Katharina 70
Hall, Stuart 125
Handke, Peter 35
Harfouch, Corinna 116
Harig, Ludwig 83
Härtling, Peter 83
Heissenbüttel, Helmut 35
Heydebrand, Renate von 15
Hildesheimer, Wolfgang 35, 62, 70–71, 74, 83, 130, 132
Hofmannsthal, Hugo von 25, 27, 33
Huber, Irmtraud 17
Hutcheon, Linda 44

Illica, Luigi 161, 172

Jahraus, Oliver 1, 138
Jakobson, Roman 33, 63–64
Joyce, James 9, 13–14, 31, 45
Jünger, Ernst 89
Jürgensen, Christoph 117, 122–123

Kant, Immanuel 15, 75
Kary, Dunja 13–14, 17
Kehlmann, Daniel 70
Keller, Gottfried 12
Kennedy, John F. 39
Kiesel, Helmuth 28–29, 33
Kilb, Andreas 89
Kindt, Tom 2, 117, 122
Klein, Christian 77, 174
Kleist, Heinrich von 39–42, 97
Knopp, Guido 134
Kocka, Jürgen 13–14, 17
Kracauer, Siegfried 79–82
Kracht, Christian 70
Kratzert, Armin 172
Kraus, Karl 34
Krausser, Helmut 1–3, 5, 7–8, 46, 85–96, 98–100, 105, 109, 113, 115–124, 128, 131–134, 138, 142, 148, 150, 152, 154–163, 165, 167–185
Kreuzer, Helmut 46, 51
Kühn, Dieter 83–84, 87, 132, 166

LaCapra, Dominick 45, 143
Lenz, Siegfried 16
Lesskow, Nikolai 29
Löwenthal, Leo 78–81
Ludwig, Emil 76, 78–79, 93, 113
Lukian von Samosata 140–141

Mach, Ernst 23–24
Manfredi, Doria 156, 168
Manfredi, Giulia 168
Mann, Golo 45
Mann, Thomas 9, 28, 89, 129, 175
Marinetti, Tommaso 169
Marlitt, E. 19
Maron, Monika 180
Martínez, Matías 174
Martus, Steffen 140, 148–149
Mauthner, Fritz 25, 33
Meinhof, Ulrike 7, 135
Meyer, Conrad Ferdinand 70
Meyer, Stephenie 65
Meyer-Sickendiek, Burkhard 26
Miller, Frank 154
Moore, Alan 153
Morgenstern, Christian 25
Mozart, Wolfgang Amadeus 83, 99
Murata, Margaret 105
Musil, Robert 9, 13, 27–29, 32, 175

Nabokov, Vladimir 175
Nadj, Julijana 74, 135–138, 145–147, 183
Napoleon Bonaparte 166
Neuhaus, Volker 88
Nietzsche, Friedrich 24–25, 33, 40
Nünning, Ansgar 43, 85, 135–137, 146–147, 183

Ohnesorg, Benno 134
Ortheil, Hanns-Josef 50
Ovid 159, 164–166, 175–176

Palestrina, Giovanni Pierluigi da 99–100, 105
Pasqualini, Marco Antonio 91, 102, 105, 109, 111
Pätzold, Torsten 1, 88, 90, 108, 111
Pauldrach, Matthias 1–2, 122, 124
Petersen, Jürgen H. 33
Platen, August von 118
Poe, Edgar Allan 94
Proust, Marcel 9
Puccini, Giacomo 7, 86, 138, 155–158, 160–179, 183–184
Puccini, Iginia 161
Pynchon, Thomas 12

Raabe, Wilhelm 20
Ransmayr, Christoph 49
Rasch, Torsten 172
Rehfeldt, Martin 2, 140, 156, 160, 164–165
Renauer, Beatrice 158
Ricordi, Giulio 163, 177
Rilke, Rainer Maria 26–27
Rohde, Carsten 13, 47, 50–53, 55–57, 62, 70, 72
Runge, Anita 77

Sarraute, Nathalie 30
Schabert, Ina 136
Scharang, Michael 48
Schärf, Christian 56, 90
Schätzing, Frank 64–65
Scheuer, Helmut 73, 76–78, 81, 85, 94

Schickling, Dieter 155–156, 158, 160, 164, 167, 169, 173–174
Schiller, Friedrich 10, 85
Schilling, Erik 16–17, 51, 53, 55–57, 60, 62, 70, 72, 90, 107–108, 111, 150–151
Schlegel, Friedrich 13
Schmid, Wolf 75, 102
Schmidt, Arno 35
Schneider, Robert 49, 70
Schweiger, Hannes 82, 87
Schweiger, Til 116
Seligman, Sybil 156, 167–168
Šklovskij, Viktor 34
Stallknecht, Michael 176, 179–180
Steinert, Hajo 90
Stendhal 19, 26
Sternberg, Meir 59, 182
Stoker, Bram 152–153
Süskind, Patrick 3, 49–50, 56, 70, 72, 89, 182
Szondi, Peter 76

Tasso, Torquato 96–98
Tischel, Alexandra 17
Todorov, Tzvetan 106, 115, 120, 122
Tolstoj, Lew 19, 26
Toscanini, Arturo 172

Ubertis, Teresa Corinna 169–170

Viett, Inge 7, 135
Vogel, Henriette 41

Wackwitz, Stephan 180
Wagner, Richard 99, 175–177
Walser, Robert 70
Wassermann, Jakob 32
Watkins, Glenn 92–96, 100–101
Weber, Max 23
Weiss, Peter 35, 67
White, Hayden 4, 13, 35–45, 54, 76–78, 81–82, 101, 108, 137, 143
Widmer, Urs 49
Wiener, Oswald 35
Wilkomirski, Binjamin (d.i. Bruno Dösseker) 145
Winko, Simone 15
Wittstock, Uwe 47, 51
Wolf, Werner 58–61
Woolf, Virginia 77

Zeller, Rosmarie 82–84, 136
Zipfel, Frank 63
Žmegač, Viktor 19
Zweig, Stefan 76, 78–79, 93, 113, 166